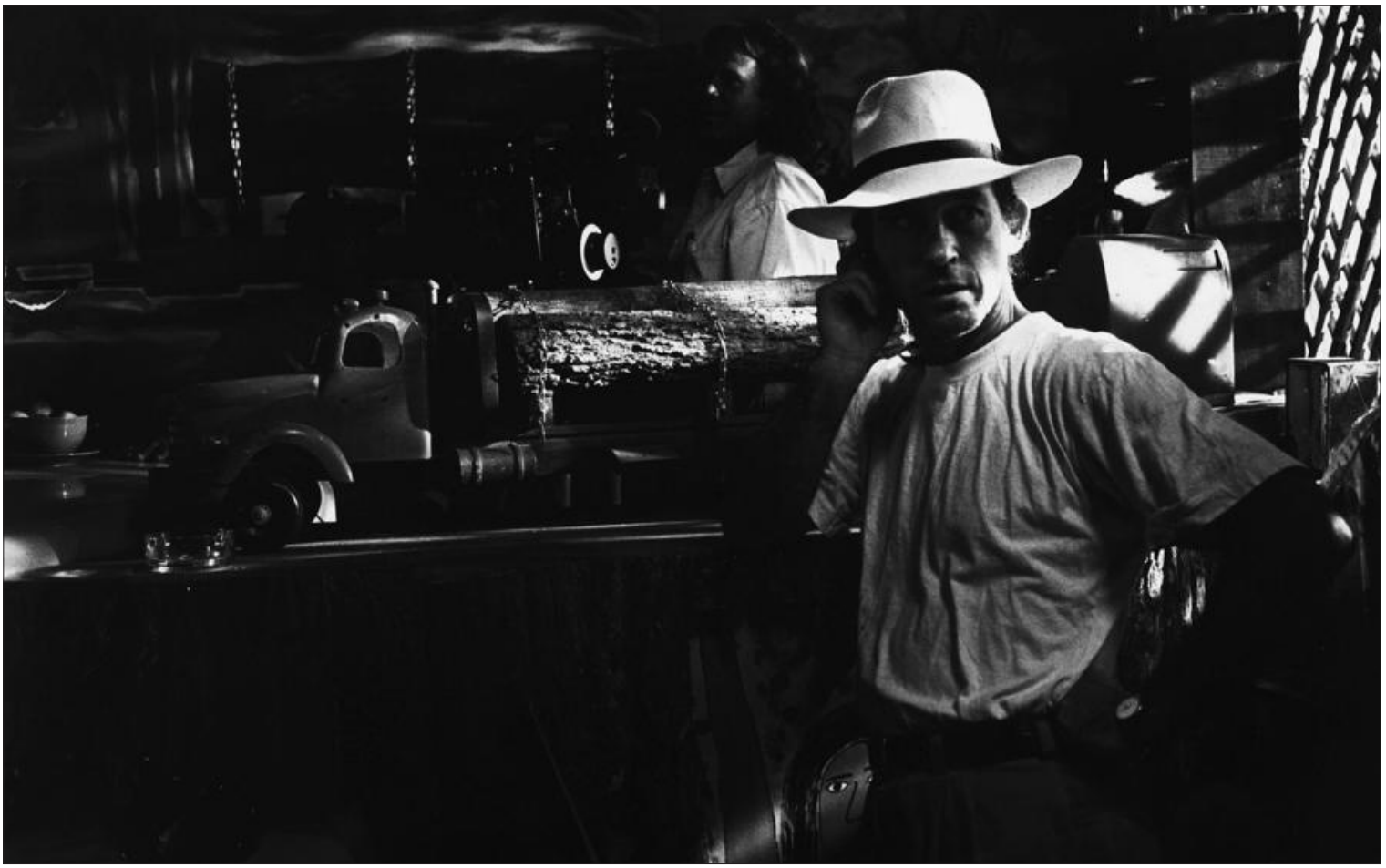
DIEGO RÍSQUEZ



REDACCIÓN E INVESTIGACIÓN: ANALISSE VALERA

Cinemateca Nacional
VENEZUELA

Fundación Cinemateca Nacional
Directora fundadora
MARGOT BENACERRAF

Consejo Directivo
Miembros principales
ALIZAR DAHDAH Presidenta (E) FCN
MÓNICA LUGO Directora General FCN
ROMÁN CHALBAUD
JESÚS ENRIQUE GUÉDEZ
EDMUNDO ARAY

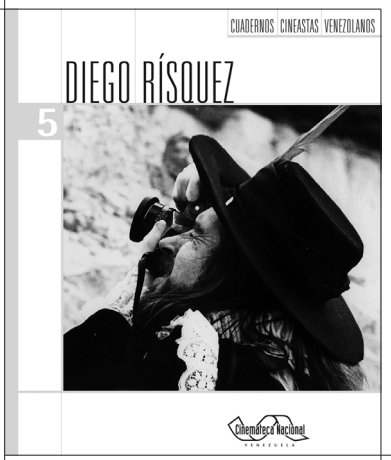
Miembros suplentes
BLANCA EEKHOUT
DAVID RODRÍGUEZ
LILIANE BLASER
CARMEN LUISA CISNEROS

Ministerio de la Cultura
Ministro de la Cultura
FRANCISCO SESTO NOVÁS

Viceministra de Identidad
y Diversidad Cultural
ROSÁNGELA YAJURE

Viceministra de Fomento
para la Economía Cultural
EMMA ELINOR CESÍN

Viceministro de Cultura para
el Desarrollo Humano
HÉCTOR ENRIQUE SOTO



Cuadernos Cineastas Venezolanos
Coordinación
MARISOL SANZ

Corrección
CÉSAR RUSSIAN

Diseño gráfico
ARGENIS VALDEZ

Preprensa e impresión
INTENSO OFFSET

Fotografías
ARCHIVO DIEGO RÍSQUEZ

Foto portada
DIEGO RÍSQUEZ DURANTE EL RODAJE DE
ORINOKO, NUEVO MUNDO

Cinemateca Nacional de Venezuela
Final Av. Este 2, Edif. José Vargas,
piso 14, Quebrada Honda. Caracas 1050.
Venezuela
Correo-e: investigacion@cinemateca.org.ve
www.cinemateca.org.ve
Telfs.: (0212) 576-2035; 576-4075
Obra completa ISBN 980-6506-03-0
Obra completa Depósito legal
lf159200279199
ISBN 980-6506-07-3
Depósito legal lf159200579156.18

© 2005 Fundación Cinemateca Nacional
Impreso en Venezuela

SUMARIO

I. BIOGRAFÍA 4

II. EL CINE DE DIEGO RÍSQUEZ 12

III. SELECCIÓN DE CRÍTICAS

Imágenes del mundo y puntos de vista. Bolívar, sinfonía tropikal de Diego Rísquez. ALAIN BERGALA 38

Dios-Tortuga. Onírico "Orinoco". SERGE DANEY 38

Para volver a creer. ROBERTO GUEVARA 41

Orinoko, Nuevo Mundo. IGOR BARRETO 44

Sobre tierras incógnitas. FERNANDO RODRÍGUEZ 45

Amérika: engendro vanidoso. JUAN NUÑO 46

Alegoría, posvanguardia e historia oficial. AMBRETTA MARROSU 47

Karibe kon tempo. RICARDO AZUAGA 49

A propósito de Karibe kon tempo. AMBRETTA MARROSU 53

Lúces, cámaras, quietos, Manuela Sáenz. ANDRÉS SCHAFER 54

El día que la política hizo mella en el alma femenina. La biografía confiscada de Manuela Sáenz. INÉS QUINTERO 54

Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador. AMBRETTA MARROSU 57

IV. DICHO Y ESCRITO POR DIEGO RÍSQUEZ

Detrás de las cámaras de Karibe kon tempo. (ENTREVISTA) AMBRETTA MARROSU 60

Diego Rísquez: La película detrás de la película. (ENTREVISTA) LUZ MARÍA HORMAZÁBAL 66

Presentación del Proyecto de Reforma de la Ley de Cinematografía Nacional 70

Filmografía comentada por Diego Rísquez (ENTREVISTA) ANALISSE VALERA 72

V. FILMOGRAFÍA 76

VI. BIBLIOGRAFÍA 80

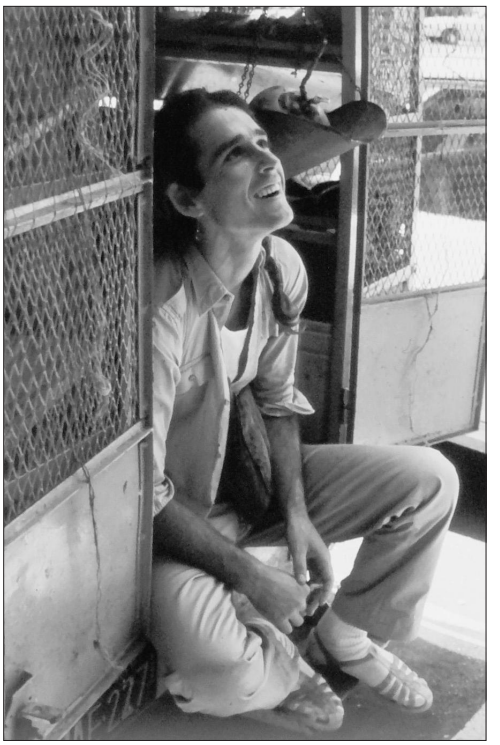
BIOGRAFÍA

Director de cine, artista plástico, director de arte, actor, fotógrafo: Diego Rísquez es el autor de *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador,* película que se estrenó en el año 2000 y se mantuvo durante veinticinco semanas en cartelera[1]. *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* es la más reciente obra de una filmografía como director que cuenta con cinco cortometrajes y cinco largometrajes, y que se inició en un terreno compartido entre las artes plásticas, las artes escénicas y el cine.

Diego Rísquez Cupello nació el 15 de diciembre de 1949 en Juan Griego, isla de Margarita. Es el segundo de los cuatro hijos de Angelina Cupello y el doctor Rafael Rísquez Iribarren: médico, profesor universitario, presidente de la Academia Nacional de Medicina y de la Federación Médica Venezolana. Su abuelo y bisabuelo también fueron presidentes de esa Academia. Este último, el doctor Francisco Rísquez, fue además miembro de la Academia Venezolana de la Lengua y de la Academia Nacional de la Historia, rector de la Universidad Central de Venezuela, uno de los fundadores de la Cruz Roja Venezolana, y se cuenta entre los médicos cuyos restos descansan en el Panteón Nacional.

A causa del trabajo del padre, la familia Rísquez Cupello residió en Italia, Suiza y Estados Unidos. Fue en Suiza donde Diego Rísquez culminó el bachillerato en 1967. Más tarde, en Caracas, ingresó a la Universidad Católica Andrés Bello. Allí comenzó y posteriormente abandonó las carreras de Derecho, Sociología y Comunicación Social. Es en esta etapa de estudiante universitario que Rísquez ubica el inicio de su vida artística. Específicamente en 1971, cuando participó en el montaje de una versión satírica de *Hamlet*, dirigida por el profesor Antonio Oliveri para el teatro universitario. Poco después asistió a clases de actuación con Levy Rossell e hizo teatro de calle sin diálogos con el grupo Tiempo Común de Hugo Márquez. Estas experiencias se prolongaron por dos años. A lo largo de ese tiempo Rísquez trabajó en obras como *Bodas de sangre* y *Los mendigos*, y consideró dedicarse definitivamente a la actuación.

Aún en 1971 se reunió con sus compañeros de la Universidad Católica: Carlos Oteyza, Alberto D'Enjoy y Gonzalo Ungaro y juntos formaron el colectivo Grupo Semilla que asumió la práctica cinematográfica en reacción al predominio de clases teóricas en la Escuela de Comunicación Social. El Grupo Semilla realizó una película en 16 mm llamada *Siete notas*



En el carro frutero el día de la inauguración de *Radiografías de naturalezas vivas*, Sala Mendoza, septiembre de 1977

"Cuando mi madre pensaba que iba a ser Cardenal de Venezuela"

Autorretrato de Diego Rísquez, parte de la instalación *Radiografías de naturalezas vivas*

(1971) que se exhibió en la muestra de cortometrajes y documentales venezolanos proyectada en el Teatro Chacaíto de Caracas en 1973. En la cinta, dirigida por Carlos Oteyza, sin diálogos y en blanco y negro se presentan siete facetas de la vida de un joven perteneciente a la clase media de Caracas[2]. En este, su primer contacto con el cine, Rísquez fue actor protagonista y también contribuyó con el guión.

La siguiente película con la que se comprometió Rísquez fue *Kikirikí*, cortometraje también llamado "Kikirikí y el entierro de los valores". Gonzalo Albornoz lo reseñó así[3]:

> La película no está terminada, sólo se han rodado algunas escenas (...) Lo primero que se ve es una puerta cerrada de iglesia, o cualquier puerta grande, y se oye un llanto. Después se ven seis puertas cerradas y se oyen seis llantos. En un pasillo van apareciendo los personajes: un negro africano vestido de liquiliqui, una muchacha vestida de guajira, un chino vestido de frac, una gringa, una prostituta, un muchacho como un duende y un cura. Esta escena está alumbrada con velas. Luego se pasa a un cuarto donde vemos a José Gregorio Hernández, María Lionza, un signo de dólar, la Constitución, la OEA, la ONU, Venezuela Suya, una mata de marihuana, Marx, Nixon, Mao y Fidel, y unas armas, todo lo cual se mete dentro de una urna blanca, pequeña, cubierta con la bandera nacional. Desde las caballerizas del Country Club, sigue al Ávila, a Chacaíto y a Sabana Grande. Aquí hacen unos ejercicios de expresión corporal (Aries) aludiendo a la revolución, cuando en eso llega la policía y los hace presos. En otra secuencia van a la playa, donde hay una carreta, a esta escena se le han agregado, además de los personajes nombrados, un conductor, un muchacho con vestimenta de Supermán y un muchacho tocando violín vestido de payaso. Deciden enterrar estos valores, y el cura dirige la ceremonia en un atardecer, del lugar donde están enterrados los valores, salen volando tres palomas blancas. Después aparece un niño de tres años desnudo montando un pony (…) y aparecen las siete puertas del comienzo de la película pero ahora abiertas.

Este proyecto fue interrumpido por el inicio de un proceso penal en 1973[4], a raíz del cual Rísquez fue recluido durante ocho meses en la cárcel Modelo de Caracas. Una vez comprobada su inocencia y libre de todo cargo, Rísquez marchó al extranjero. Durante los dos años que pasó fuera del país vivió en Francia e Italia, y viajó por Malasia, Tailandia, Singapur e Indonesia. En Francia fue actor en el Teatro N de París, dirigido por Emilio Galli[5]. Con ellos actuó en espectáculos sin textos que daban prioridad a la improvisación y la expresión corporal. En esa misma ciudad realizó un ta-

ller con Robert Wilson, quien experimentaba ya con la comunicación no verbal y preverbal[6]. En Roma se encargó de fotografiar eventos organizados por la Galería L'Atico en la víspera de la *Transvanguardia italiana*, movimiento asociado a discursos posmodernistas que haría de esa galería uno de sus escenarios. Todavía en Italia conoció al estadounidense Jack Smith, pionero del *underground* norteamericano de los años 60. Este cineasta, escritor, fotógrafo y precursor del performance contrató a Rísquez como fotógrafo para realizar una obra en diapositivas de nombre *La historia de Roma.*

En 1975 regresó a Venezuela. Al retomar sus labores creativas dispuso de los recursos que encontró a su alcance: cámara fotográfica, proyector de diapositivas, objetos elaborados por él mismo, el jardín y las habitaciones de su casa. Entre sus motivos se hallaban, ya desde esa época, los colores de la bandera nacional, la naturaleza tropical, los héroes de la independencia venezolana y los símbolos patrios. A esta etapa corresponden un conjunto de ensamblajes en materiales diversos que el autor en ocasiones fotografiaba y reproducía en fotocopias a color. Igualmente en este período Rísquez comenzó a desarrollar performances y *happenings*. Estas actividades fueron apoyadas por la periodista Margarita D'Amico, quien curó muestras dentro y fuera de Venezuela donde se exhibieron trabajos de Rísquez. También por los artistas plásticos Claudio Perna y Alejandro Otero.

En 1979 tres de las obras de Rísquez se mostraron en Buenos Aires como parte de la exposición colectiva *20 artistas venezolanos de hoy*. Entre ellas *Documentación de una acción en vivo sobre Simón Bolívar mediante una serie de 14 Xerox en color, cuerda y caballito*. Además, Rísquez envió *Poema para ser leído bajo el agua*, un filme súper 8 transferido a video y *A propósito del hombre del maíz*, video performance realizado en el Festival de Caracas.

La referida película, *Poema para ser leído bajo el agua* (1977), había participado ya en el II Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas en 1977. Se trataba de la segunda edición de un evento impulsado por los realizadores venezolanos de filmes en ese pequeño formato, y dirigido por Julio Neri y Mercedes Márquez[7]. En 1976, durante el primero de estos festivales, Rísquez se presentó en calidad de invitado con la obra *A propósito de Simón Bolívar* (1976), que el director cuenta como la primera de su filmografía. Conocido como "Simón Bolívar haciendo pipí", este trabajo integraba la proyección súper 8 con la actuación en vivo de Rísquez, quien duplicaba sobre el escenario de la Cinemateca Nacional la imagen de sí mismo proyectada sobre la pantalla. Según recuerda el director, este performance multimedia "también llevaba una escultura que echaba agua". Por su aproximación a la figura del Libertador, *A propósito de Simón Bolívar* fue censurado por la Gobernación del Distrito Federal, uno de los patrocinantes del festival.

El conjunto de la producción y las actividades de difusión del cine súper 8 que tuvo lugar entre la segunda mitad de los años 70 y fines de los años 80 fue plataforma para la labor cinematográfica de Rísquez desde sus fases iniciales. Como agente del desarrollo del súper 8 ejerció diversas funciones en las películas realizadas por sus amigos y compañeros *superocheros.* De acuerdo con sus declaraciones colaboró en guiones, fue actor, director de arte, director de fotografía y promotor. Mientras que en formato súper 8, o con empleo de proyecciones en súper 8, realizó siete de las diez obras que conforman su filmografía: los cortometrajes *A propósito de Simón Bolívar* (1976), *Poema para ser leído bajo el agua* (1977), *Radiografías de naturalezas vivas* (1977), *A propósito de la luz tropikal*, *homenaje a Armando Reverón* (1978), *A propósito del hombre del maíz* (1979); y los largometrajes *Bolívar, sinfonía tropikal* (1980) y *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984). Al tiempo, los festivales y eventos dedicados al súper 8 ofrecieron escenarios para la difusión de cinco de estas películas.

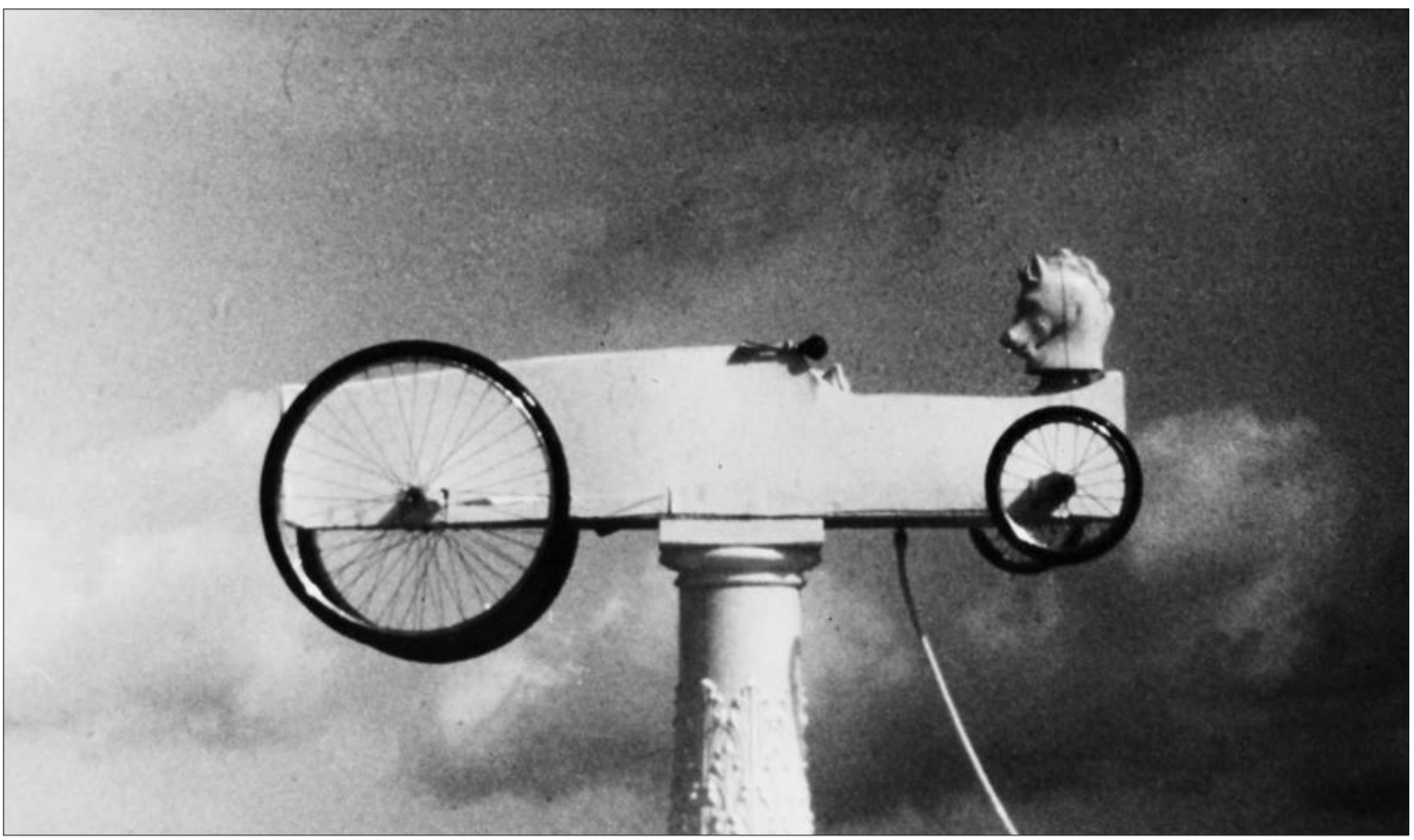
Dirigida y protagonizada por Rísquez, *Poema para ser leído bajo el agua* cuenta sin diálogos, según explica el director: "La historia de amor entre una sirena que llega a la orilla del mar Caribe y el hombre que la conquista". En cambio, *A propósito de la luz*

Diego Rísquez en *A propósito del hombre del maíz*

tropikal, homenaje a Armando Reverón no tiene una historia que narrar. Concebida como muestra de admiración hacia el pintor, este cortometraje pretende registrar en el filme la luz del trópico que Reverón recreó durante el "período blanco" de su trayectoria.

Por su parte *Radiografías de naturalezas vivas* y *A propósito del hombre del maíz* fueron componentes de dos espectáculos multimedia de iguales nombres. El primero se exhibió en el espacio anexo de la Sala Mendoza de Caracas, desde el 22 de septiembre y hasta el 9 de octubre de 1977, elementos como el "kambur" y el "keso blanco", dispuestos junto a sus propias radiografías, mientras corría la proyección de la película súper 8. Dos años después, *A propósito del hombre del maíz* se presentó en la Universidad Central de Venezuela, durante la muestra de video del Festival de Caracas organizada por Margarita D'Amico. En esta obra la película en súper 8 hace parte de una puesta en escena que incluye también videos, diapositivas, música electrónica, 200 kilos de maíz, y la actuación de Rísquez en medio del escenario y en interacción con el público.

Con el inicio de los años 80 Diego Rísquez estrenó su primer largometraje: *Bolívar, sinfonía tropikal*. Este filme épico fue premiado en el Festival Nacional de Cine de Mérida de 1980, y en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8 de Caracas ese mismo año. *Bolívar…* reproduce la iconografía patriótica según pinturas de Tito Salas, Centeno Vallenilla, Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Asimismo, pone en escena episodios de la historia de la independencia venezolana tomados de los libros de texto escolares. Filmada en súper 8, sin diálogos, la cinta fue ampliada más tarde a 35 mm. Tal circunstancia significó la presencia durante dos años seguidos de esta misma película en dos ediciones consecutivas (1981 y 1982) de la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes.



A propósito de Simón Bolívar, conocida como "Simón Bolívar haciendo pipí"

Bolívar, sinfonía tropikal es la primera parte de la llamada "Trilogía americana" o "Tríptico" como prefiere identificarlo Rísquez. A *Bolívar…* le siguieron *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) y cuatro años después *Amérika, terra incógnita.*

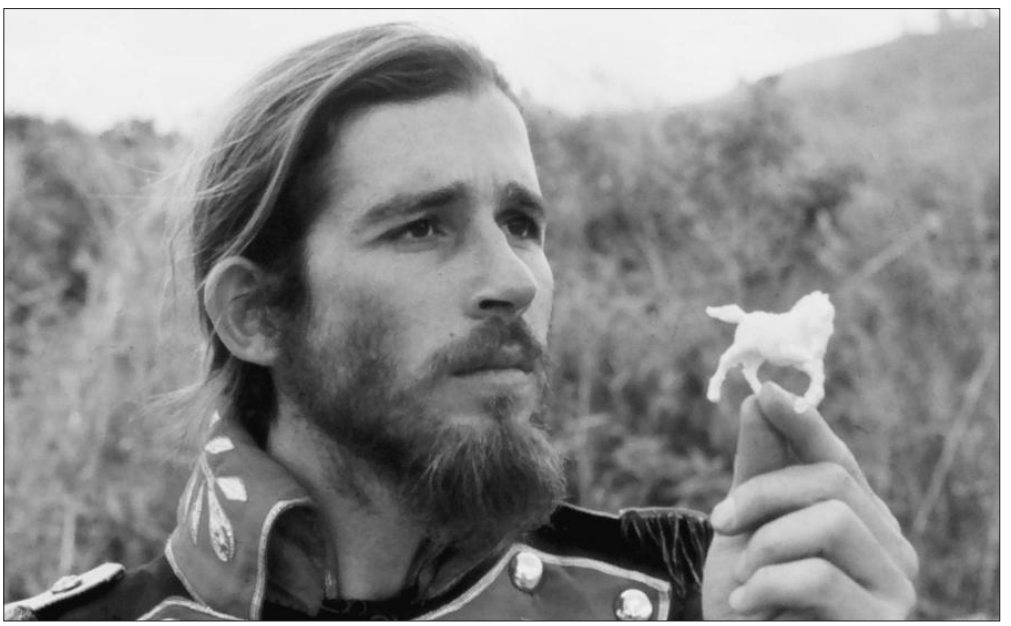
Orinoko, Nuevo Mundo también fue filmada en súper 8 y luego ampliada a 35 mm. Su guión resultó del trabajo conjunto entre Rísquez y el investigador y curador Luis Ángel Duque. En la película el río Orinoco es eje de los 300 años de historia que principian con la llegada de Cristóbal Colón y alcanza los tiempos precedentes al período independentista venezolano.

Amérika, terra incógnita, a diferencia de las dos anteriores, no se rodó en súper 8 sino en súper 16, ampliada luego a 35 mm. Luis Ángel Duque colaboró aquí otra vez con Rísquez en la escritura del guión. Este último filme de la trilogía se concentra en las secuelas de la conquista de América en territorio europeo, y ya no en los efectos de la presencia europea en suelo americano. Esto, por intermedio de la anécdota del conquistador que vuelve a Europa para ofrecer a la Corona los tesoros del Nuevo Mundo. Entre ellos, el indio de quien se enamora la princesa de la corte y que concibe con ella "el primer príncipe bastardo americano en una corte europea".

Cada obra de la trilogía fue exhibida en el Festival de Cannes. Cada una reseñada por la revista especializada francesa *Cahiers du Cinéma*[8]. *Orinoko…* se proyectó comercialmente en París[9]. *Amérika…* lo hizo en esa ciudad y en Nueva York. Ya en ese entonces Rísquez admitió que lo que él llamaba "las *tournés* de prestigio" por escenarios y festivales internacionales favorecieron la exhibición de sus películas en algunas salas venezolanas. A la par, la promoción de esos logros apuntaló el interés de periodistas y críticos locales en relación con la figura y obra de Rísquez. Sucesivamente, además, funcionó como aval frente a las autoridades del gobierno que disponían los subsidios a la actividad cinematográfica nacional.

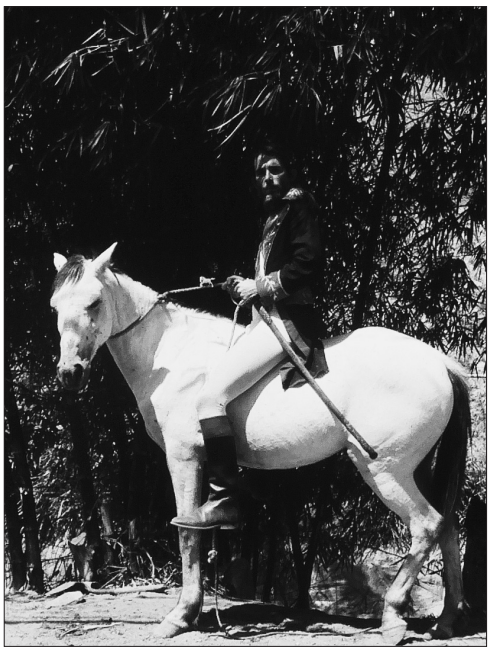
Así, la producción de *Bolívar…* no consiguió asistencia financiera del Estado (aunque Rísquez sí logró apoyo oficial para su ampliación de súper 8 a 35 mm[10]). Ni su posterior prestigio bastó para que Foncine concediera un crédito a la producción de *Orinoko*. Pero este fondo sí tomó en cuenta el segundo largometraje de Rísquez más tarde, a la hora de repartir los créditos de terminación e incentivos. Luego, *Amérika…* fue merecedora de un crédito de producción. Y lo mismo sucedió con la próxima película dirigida por Rísquez: *Karibe kon tempo.*

Karibe kon tempo (1994) es evaluada por Rísquez como la película de transición que realizó con el fin



Acción en vivo sobre Simón Bolívar

Primera Muestra de Cine Venezolano en el Teatro Chacaíto, Caracas, 1973. De izquierda a derecha: Alfredo Lugo, Juan Santana, Oscar Molinari, Diego Rísquez y Fernando Toro



De la serie dedicada a Simón Bolívar

de superar la etapa de la trilogía. En su cuarto largometraje, por primera vez el director rodó en 35 mm y partió de un guión con diálogos y situaciones contemporáneas. El protagonista de *Karibe…* es un pintor que se aísla para vivir de acuerdo con sus principios, y que reniega de las relaciones sociales y comerciales vinculadas a su oficio.

A lo largo de estos años como director de cine Rísquez adelantó otras actividades en los ámbitos de las artes escénicas y plásticas. En 1979 fue dirigido por Temístocles López en el espectáculo musical *Los caballeros de la mesa redonda*. También creó una "Escultura viviente" en el Castillete de Reverón, con la actuación de Gastón Barbou en el papel del pintor, el empleo de dos muñecas de Reverón, y la proyección del cortometraje *A propósito de la luz tropikal, homenaje a Armando Reverón*. En 1983 Rísquez encarnó a Francisco de Miranda en *Miranda en La Carraca*. Este performance, basado en la pintura de Arturo Michelena, lo ofreció durante la muestra colectiva *Autorretrato,* organizada por la Galería de Arte Nacional. Un año después estuvo presente en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas con *El viaje inverso*. Este título identificó una intervención colectiva que recreaba otra, realizada por Rísquez y un grupo de artistas en 1983 al Pabellón de Venezuela de la Bienal de Venecia. Todavía en 1984 fue jurado de la sección dedicada a "Obras de arte no objetual" del 42º Salón de Artes Visuales Arturo Michelena, en Valencia. En 1985 el performance *Las meninas (o el triunfo de la representación)* –concebido por Rísquez y Luis Ángel Duque– fue seleccionado para participar en el III Salón Nacional de Jóvenes Artistas. En 1987 Rísquez se contó entre los artistas que emprendieron el proyecto *La conquista del espacio*, con el cual Venezuela se presentó en Alemania durante una de las muestras enmarcadas en la exhibición de arte contemporáneo Documenta 8.

Ya en los años 90, Rísquez fue director de arte en cinco largometrajes venezolanos: *Roraima* (1993) y *La voz del corazón* (1997) de Carlos Oteyza, *Piel* (1997) de Oscar Lucien, *Salserín, la primera vez* (1998) de Luis Alberto Lamata, y una adaptación de *Doña Bárbara,* dirigida por Betty Kaplan pero nunca estrenada. Lo mismo hizo en tres producciones francesas realizadas para la televisión. Junto con estos trabajos se cuentan dos más, como actor, en los largometrajes venezolanos *Tierna es la noche* (Leonardo Henríquez, 1990) –que

Rísquez protagonizó– y *Roraima* (Carlos Oteyza, 1993). En 1991, Rísquez dio cuenta de sus opiniones sobre la vanguardia en Venezuela en el documental *Zoológico* de Fernando Venturini. Desde ese año y hasta 1995 realizó, por encargo de Cinesa, veinticuatro cortometrajes en 35 mm dedicados a artistas plásticos venezolanos. Tales cortometrajes fueron proyectados en el país como parte del noticiario de Bolívar Films. También por encargo, en 1992, dirigió el video *Escenario de un museo* que se exhibió en el Museo de Bellas Artes durante la exposición *El espacio*[11]. Y en 1997, *Descubriendo fotointervenciones, Lydia Fischer*: reseña en video de la muestra de fotografías originales de esta artista, en la Galería Díaz Mancini de Caracas.

Ya para entonces Rísquez pensaba dedicarle una película a Manuela Sáenz. Así lo hizo en su quinto largometraje: *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000), con guión original del poeta y autor de telenovelas Leonardo Padrón[12]. Según Rísquez ha declarado, al realizar esta cinta concretó su proyecto personal de exaltar la abnegación e idealismo de Manuela Sáenz. Asimismo, con este estreno Rísquez consiguió el apoyo del público de su propio país como no lo había logrado con sus esfuerzos anteriores. Al tiempo, regresó a los temas históricos que le motivaron desde sus comienzos. Sobre la historia de Venezuela volverá en sus próximos proyectos: *Miranda* –que como *Manuela…* fue escrita por Padrón y es producida por Pedro Mezquita–, y más adelante una película acerca del cacique Guaicaipuro.

En paralelo al desarrollo de su filmografía y al ejercicio de su oficio de director de arte, Rísquez se ha involucrado en actividades gremiales. De tal manera que en el año 2001 fue elegido presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). En este cargo se desempeñó durante tres años. Al frente de la ANAC colaboró con la reforma del Reglamento de la Ley de Cinematografía Nacional vigente, y en el diseño del Anteproyecto de Reforma Parcial de la Ley de Cinematografía Nacional que fue aprobado en primera discusión durante el año 2004.

Notas

1. Según la División de Estadísticas Cinematográficas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), *Manuela* fue una de las ocho películas venezolanas estrenadas en el año 2000, se proyectó en 62 salas distribuidas en 19 estados del país (incluyendo el área metropolitana), y un total de 311.767 espectadores asistieron a sus exhibiciones. Siempre según datos del CNAC, en el período comprendido entre los años 1995 y 2002 se estrenaron 56 filmes nacionales. Cinco de ellos superaron los 300.000 espectadores: junto con *Manuela, Salserín, la primera vez* (Luis Alberto Lamata, 1997, 546.356 espectadores), *Sicario* (José Ramón Novoa, 1995, 458.858 espectadores), *Muchacho solitario* (César Bolívar, 1998, 414.904 espectadores), y *Huelepega* (Elia Schneider, 1999, 317.551 espectadores).

2. "*Siete notas* expresa por medio del lenguaje cinematográfico, la problemática en que se encuentra el individuo ante una sociedad que juzga y sentencia a quien rompe las normas establecidas. Este propósito está dado a través de siete notas o experiencias cinematográficas delirantes que llevan al personaje a recorrer los diversos estratos de la sociedad (el estudiante, el patotero, el *playboy*, el ejecutivo) hasta encontrar una presunta libertad en la conducta del *hippie*, el guerrillero y la desnuda pureza de lo natural y lo contemplativo. A partir de esta última gradación el personaje sólo encontrará por parte del grupo social aferrado a normas rígidas y codificadas la incomprensión, el rechazo y la muerte" (Lucien, 1998: 118). Julio Miranda (1982: 37-38) escribió acerca de *Siete notas*: "Esta visión ideal –e idealista– de un joven de clase media alta cuyo protagonismo convierte en emblemático, conserva pese a los diez años transcurridos su interés como tematización incipiente. Aunque las 'siete notas' tienen un valor desigual, seis de ellas ofrecen un jalonamiento sociológicamente verosímil de esta especie de biografía sintética (…) [mientras que] Con la séptima etapa, que vendría a ser la desnudez total, el abandono de las sucesivas encarnaciones socialmente disponibles y hasta aceptables (…) entramos en la pura metáfora (…) Rozamos lo metafísico, por no decir lo numinoso, con este individuo que se convierte en Individuo. Sin embargo, la intuición es justa. Y significativa, también sociológicamente. Porque, más allá de su idealizado reflejo de clase, *Siete notas* inaugura la galería de *errantes*, característica de cierto cine venezolano de la segunda mitad de los 70 y el comienzo de los 80".

3. *Momento*, nº 882, 10-06-1973, pp. 30 y 31.

4. En relación con la tragedia conocida como "caso Vegas", que trascendió las crónicas de sucesos cuando fue publicada en el libro *Cuatro crímenes cuatro poderes* (1978), del ex director de la Policía Técnica Judicial, Fermín Mármol León. Esta crónica, a su vez, fue llevada al cine por Román Chalbaud en *Cangrejo* (1982). El desafortunado equívoco que involucró a Rísquez en este caso se reveló tras meses de investigaciones. Aun así, Rísquez no completó la realización de *Kikirikí*.

5. De nacionalidad peruana, Galli fue además iniciador del grupo que en el año 1973 ganó reconocimiento por su talante experimental y empleo de sonidos no verbales por parte de los actores (cf. http://www.hhs.dresden.k12.nh.us/~joe_bonfiglio/offshoots/ (consultado el 28-01-2005).

6. "En las películas silentes (…) hay tanto espacio para el oyente porque se puede escuchar el sonido del texto en nuestra imaginación (...) el lenguaje teatral ha sido limitado por la literatura. Esto no quiere decir que las palabras no sean importantes. Sino que el 'libro visual' no tiene que estar al servicio de aquello que se escucha" (Robert Wilson citado a través de http://www.lib.berkeley.edu/MRC/carlanotes.html (consultado el 21-01-2005).

7. Entre 1976 y 1989 se llevaron a cabo catorce ediciones de este festival, llamado Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 en sus dos primeras ediciones, Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8 durante las diez siguientes, y Festival Internacional del Nuevo Cine Súper 8 y Video en las dos últimas.

8. *Cahiers du Cinéma* publicó reseñas de: *Bolívar* (nº 338, julio-agosto de 1982, pp. 38 y 39), *Orinoko* (nº 370, abril de 1985, p. 51 y nº 375, septiembre de 1985, pp. 58 y 59), y de *Amérika* (nº 409, junio de 1988, p. 32 y nº 450, diciembre de 1991, pp. 67 y 68).

9. En los cines Le Latine y Utopia Champollion (el detalle de las salas fue tomado de una nota de prensa de Producciones Guakamaya con fecha octubre de 1985).

10. "Un día estaba con mi hija viendo la televisión, y apareció el presidente [Luis] Herrera en las audiencias colectivas. Se me prendió un bombillo. Llamé a Miraflores y solicité una audiencia. Me la concedieron. Hablé con el Presidente y le pedí que viera mi película, y que si le gustaba me diera el dinero para ampliarla. Luis Herrera me citó para dos días después. Cuando llegué me sorprendí de encontrar reunidos a varios ministros con el Presidente para ver la película. La presenté. Les gustó y me facilitaron el dinero" (Diego Rísquez a *El Diario de Caracas*, 10-08-1983, p. 23).

11. María Elena Ramos, directora del MBA en ese entonces, encargó a Rísquez realizar este cortometraje que, sin diálogos pero con música, sigue el recorrido de dos niños por los espacios del museo y las salas donde se presentaba la exposición *El espacio*, integrada por: I. Museo de Bellas Artes: el espacio de un museo; II. Domingo Álvarez: la gramática del espacio; y III. Víctor Lucena: la otra imagen (*El espacio*, exposición nº 979, catálogo nº 863, MBA, febrero de 1992).

12. De la existencia del guión de Padrón supo Rísquez cuando investigaba sobre la vida de Manuela Sáenz. Y tras convenir director y escritor en trabajar juntos, Padrón realizó hasta once versiones del texto original.

Collage de Diego Rísquez y su hija. Original de Amapola Rísquez

EL CINE DE DIEGO RÍSQUEZ

Contextualizar las etapas iniciales del trabajo de Diego Rísquez en el ámbito de las artes plásticas se impone por el hecho de que sus primeras creaciones fueron fotografías, ensamblajes, instalaciones y performances. Más aún, a los fines de este ensayo, tal aproximación ayuda a trazar un marco de referencia para ciertas señas de identidad, por demás reconocidas, en las películas de Rísquez. A saber, en primera instancia, las constantes alusiones pictóricas. Y, de manera más general, las puestas en escena concebidas en función de la búsqueda de un lenguaje que Rísquez ha querido sea tanto personal cuanto atinente a la identidad cultural y la historia de Venezuela.

Con frecuencia Rísquez contó entre las variables decisivas en su labor cinematográfica la familiaridad que mantiene con las artes plásticas, así como su propia actividad en este terreno. Para explicarse habló de "pintura sin pincel". Aceptó que no es de la literatura de donde provienen sus mayores influencias, sino de las artes plásticas: "verdadera columna vertebral de mis películas"[1]. Y al asumirse como investigador del lenguaje cinematográfico, dijo que para comunicar sus ideas pretendía ejercer la autonomía de las imágenes visuales respecto del verbo[2].

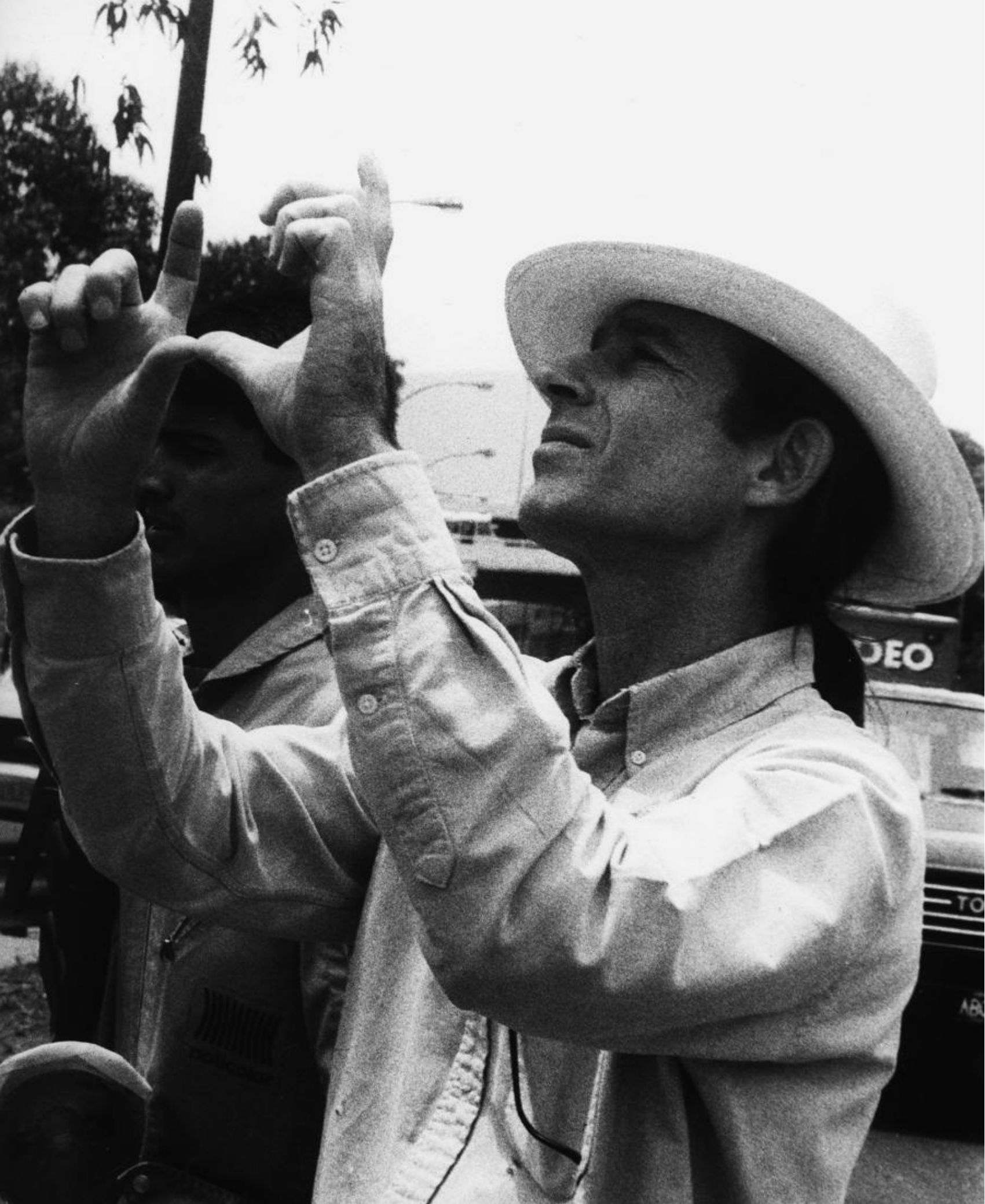
Declaraciones así acompañan un recorrido que Rísquez inició al utilizar las imágenes en movimiento como uno entre los varios elementos que empleaba en sus obras plásticas. Para luego, al hacer del cine su medio predilecto de expresión, incorporar a la película muchos de esos otros elementos que antes disponía fuera de ella. Así, al avanzar de los ensamblajes a los performances multimedia y de allí a los largometrajes, el proyecto de Rísquez contempló desarrollar la filiación de las imágenes en movimiento con las artes plásticas, por encima de su filiación con el verbo. Esto con el propósito, manifiesto por el autor, de romper con la institución narrativa y hallar un lenguaje nuevo que él y su audiencia natural –el público venezolano– entendieran como propio.

Concretar una ruptura que diera origen a un nuevo lenguaje es un propósito que revela el amplio alcance de los más célebres movimientos de vanguardia que, desde muy tempranos años del siglo XX, plantearon precisamente la ruptura con la institución artística y con sus recursos tradicionales de expresión, considerados incapaces de responder a las circunstancias de un nuevo tiempo. El progreso de esas propuestas de ruptura demandó, entre otros cambios, el del espectador pasivo por uno activo, artífice de la obra, así como la combinación de medios de expresión de manera que los límites tradicionales entre los géneros artísticos quedaran en desuso. Además, una vez declarada la llamada "crisis del objeto artístico tradicional", las vanguardias favorecieron el protagonismo de ideas y conceptos, primero, y del proceso mismo de creación de esas ideas más adelante. Procesos, puestas en escena: *performances*, en los cuales la obra resultante no es un objeto, sino el acto de su creación y realización. En este sentido, a fines de los años 50 el desarrollo de espectáculos que aglutinaban diferentes disciplinas artísticas y se relacionaban con el teatro y los rituales ancestrales, se orientó hacia las experiencias multisensoriales que provocaban la intervención del público. El término *arte de acción* se emplea desde entonces para englobar disciplinas como éstas. Y es adecuado para identificar ciertas obras que Diego Rísquez realizó a partir de su regreso a Venezuela, en 1975.

Transvanguardia con conciencia política

El trabajo que como performista y artista plástico llevó adelante Rísquez en Caracas desde ese año se sumó al de otros artistas nacionales de inquietudes similares[3], y con antecedentes venezolanos que María Elena Ramos (1995: 44) encuentra ya en Armando Reverón (1889-1954): "quien hizo del acto de pintar un rito mágico" y en el poeta y pintor Alberto Brandt (1924-1970). En especial, se debe recordar que Brandt participó en algunas actividades del grupo El Techo de la Ballena, de trascendencia indiscutida en el arte venezolano contemporáneo. Los *balleneros* declararon su "rechazo constante" a "toda la banal cortesía y abaniqueo de señoritas que ha sido el rostro de nuestras letras y nuestra pintura"[4], y "abonaron el terreno para desarrollar nuevos lenguajes" (Echeto, 2002) con sus exposiciones, publicaciones y actividades realizadas desde el año 1961 y hasta 1968. Actividades que también incluyeron el cine[5]. Tanto Ramos (cf. 1995: 44) como Calzadilla (cf. 1995: 90) señalan a Rolando Peña (1945) como el venezolano que inició la tradición del arte de acción en el país cuando presentó sus primeros montajes. En una serie de éstos –titulada *Santería* y exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1975–,

Dirigiendo para *Noticolor* de Bolívar Films



Peña dispuso fuera de su contexto natural elementos tomados de la religión y la cultura popular venezolana. No obstante, en 1970, en Inglaterra, el artista zuliano Diego Barboza (1945-2002) ya había comenzado públicamente su etapa dedicada al arte no objetual con la muy citada *30 muchachas con redes*: "Barboza reunió a treinta chicas a las que cubrió con redes de colores y las instó a que recorrieran, ataviadas de esa manera, las calles de Londres" (Chacón, 2001: 17). Del sumario que Margot Römer dedica a los antecedentes del arte de la instalación en Venezuela (cf. 2003: 47-58) resaltamos la exposición *Blancas paredes*, que en 1976 se presentó en el Museo de Bellas Artes. En ella, Pedro Terán (1943) concentró instalaciones, dibujos y performances que a su vez registró en un video exhibido simultáneamente al público. El mismo Terán actuó como escultura viviente incorporándose a la exposición en calidad de "objeto-sujeto" de la misma (Römer, 2003: 54).

A pesar de su importancia, dado su carácter innovador, en ocasiones radical y hasta autodestructivo, estos intentos de ruptura no penetraron a corto plazo las directrices dominantes en el arte venezolano. No sorprende entonces que no contribuyeran en forma decisiva a facilitar las carreras de quienes aún sobre el final de los años 70 se transaban por los lenguajes no convencionales o *arte no convencional*[6]. Los creadores así catalogados[7] seguían contrariados por el hecho de que todavía "eran los artistas tradicionales los que gozaban de mayor popularidad" (Römer, 2002: 170).

Margot Römer se refiere a la popularidad dentro del mercado del arte: vendedores y compradores que orientaban la oferta de las galerías que, a su vez, dominaban las opciones de exhibición de arte en el país hasta bien entrados los años 70[8]. Al asunto del mercado se añade otra variable de signo distinto pero que igualmente habría restado impulso a las incipientes actividades de artistas no convencionales. La llamada caída de las ideologías y la consecuente defensa de un arte apolítico que, además, estaba consciente del desgaste de las vanguardias, había comenzado a contravenir la actividad en Venezuela de grupos militantes. Precisamente, la desaparición de El Techo de la Ballena en 1968 se adjudica en parte a este canje de conceptos que sustituyó el manifiesto conjunto por la asunción "más individualista de los compromisos estéticos y artísticos" (Hernández, 2002: 11). En esta dirección, Vicente Lecuna destaca la entrada en funciones del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba) en 1965, que hizo del Estado el principal mecenas de las artes, así como el establecimiento de la democracia en Venezuela[9], como factores incidentes en un ambiente cultural donde a partir de los años 70 se concretaba "una extraña pacificación de un buen grupo de intelectuales vinculados a la lucha armada

Radiografías de naturalezas vivas: ensamblaje de arroz, caraotas negras, matas de caraota, caballo negro y caballo blanco

de izquierda" (Lecuna, 2000: 42). Con el inicio de esta fase de colaboración con la cultura oficial se programó el trueque de subsidios por integración de los artistas al sistema.

Así las cosas, desasistidos tanto de galerías –que lógicamente respaldaban las obras comerciales– cuanto del empuje de la militancia comprometida al apoyo mutuo, llegada la segunda mitad de la década de los años 70 ser joven artista no convencional era estar "del lado equivocado de la balanza" (Römer, 2002: 170).

Pero en los años 70 la "desideologización" también se promovía desde el exterior. El arte joven venezolano de esa época era "diverso y, relativamente, bien informado de lo que pasaba fuera de nuestras fronteras" (Römer, 2002: 171). Y, siempre según Römer, el movimiento que ganaba fuerza entonces en el mundo era la *transvanguardia*, cuyos antecedentes inmediatos Diego Rísquez conoció cuando vivió en Roma. Justamente la transvanguardia italiana se relaciona, como indica Anna María Guasch (cf. 2001: 273-274), con los discursos propios de la primera posmodernidad, y cuenta entre sus premisas la contestación a las experiencias militantes, el debate sobre la crisis de las vanguardias, y las propuestas para un arte posconceptual y neovanguardista.

No obstante, incluso quienes asumen la caída de las ideologías aceptan que no existe total ausencia de algún conjunto más o menos consciente de pensamientos que sustituya aquellas otras ideas, a veces radicales, asociadas a propósitos políticos específicos y grupos militantes. Los alcances de la transvanguardia, o mejor de las tendencias asociadas a la posmodernidad, en la obra de Rísquez son notables, como veremos más adelante. Ahora bien, hemos advertido que en el proyecto artístico de Rísquez se destacan inquietudes previas a la transvanguardia y atizadas por ideales vanguardistas. Entre estos últimos: la experimentación como camino para dar con las rupturas que generen un nuevo lenguaje, ideales que para la transvanguardia eran ya inviables, habiendo sancionado "el fin de la coerción de lo nuevo" y "la crisis de la evolución de los lenguajes artísticos" (Guasch, 2001: 275).

Asimismo, a los fines de señalar límites entre la posición de Rísquez y la progresiva desideologización que habría sido seña de su tiempo, sobresale otro aspecto de su proyecto artístico que nos recuerda, además, que es menester matizar la referida amortización de la conciencia política que se observó en el tránsito de los años 60 a los 70 y de allí a los 80. Julio Miranda, al perfilar las tendencias del cortometraje venezolano desde los 60 hasta los 80, argumenta que lo que ocurrió fue más bien un cambio en la manera de entender y practicar la conciencia política. Cambio que si bien se despojó de la "articulación con un proyecto global de insurrección", revela una conciencia que es política en la medida en que insiste en la búsqueda de una identidad nacional, aborda las circunstancias de comunidades venezolanas o de algunos individuos que las representan, y no se priva por entero del ánimo de denunciar sus problemas ni de ejercer una función crítica (cf. Miranda, 1982: 69-96 y 1994: 126-164). En lo que alude a Rísquez, la permanencia de una conciencia política se evidencia desde el momento en que asume al arte y los artistas como los llamados a educar al público en lo relativo a su sensibilidad estética, a su escala de valores como sociedad, y su percepción de sí mismos como nacionales de un país. Este filón moral, cuyos fundamentos personales y manifestaciones concretas en la labor de Rísquez trataremos posteriormente, lo separa del paradigma nihilista abrazado por la teoría de la transvanguardia, y del artista que a la sombra de tal paradigma se excluye voluntariamente de los debates sociales.

A cuenta de unos y otros ascendentes heterogéneos que alentaron a Diego Rísquez, Margarita D'Amico lo inscribió en el territorio de "el otro arte", el de los artistas que "piensan y crean en otros términos"[10]. Términos a los que obedecieron ciertas intervenciones que practicó Rísquez a su propia casa, y que derivaron en *happenings* cuando conminaron la participación de los asistentes. Describimos –por intermedio del recuerdo de Rísquez– un ejemplo de esos eventos privados: un baño a oscuras; sobre la cortina plástica blanca se proyecta la imagen de una guacamaya tricolor que, desde ahí, pasa "volando" por encima de los concurrentes hasta el excusado que, en ese momento, era accionado para que el pájaro se disolviera en su remolino de agua.

Pero algunos cambios primordiales ocurridos desde 1974 comenzaban a incidir relativamente en el ámbito cultural venezolano. Así, mejoraron las perspectivas de Rísquez de avanzar desde los espacios privados hasta los públicos. Sobre el final de la década de los 70, "la violenta expansión del área expositiva que se puso en servicio con la fundación de nuevos museos en Caracas y en provincia (…) y por otro lado la creación de talleres, salones y galerías" (Calzadilla, 1995: 84), agitaron las artes plásticas en Venezuela, donde ya desde 1956 funcionaba la Sala Mendoza. A esta sala llegó como directora, en 1976, Margot Römer –ella misma artista dedicada a los "nuevos lenguajes"– con la intención de adelantar una gestión de apoyo al arte "joven y de vanguardia". De acuerdo con esa intención se inauguró en 1977 el Espacio Anexo, dedicado en exclusiva a

las obras de arte experimental: "En él expuso un joven aún en búsqueda de su propio lenguaje, mostrando radiografías de frutas colgadas en círculo sobre platos de frutas verdaderas, que durante el tiempo de la muestra se descomponían en su proceso natural. Se trataba del cineasta Diego Rísquez" (Römer, 2002: 175).

La obra que describe Römer es *Radiografías de naturalezas vivas* (1977), que además incluía la proyección de una película súper 8. Para Rísquez, se trata de la tercera obra de su filmografía como autor, habida cuenta de *A propósito de Simón Bolívar* (1976) y *Poema para ser leído bajo el agua* (1977). Esta suma y la que sigue al reunir performances multimedia con cortos y largometrajes resulta en diez títulos, y es razonable a la luz de la premisa vanguardista que, como anotamos arriba, vulnera los límites entre los géneros y solicita la fusión entre distintos medios expresivos.

Consistente con solicitudes vanguardistas, *Radiografías…* conjugó en una sola obra distintos géneros y diferentes medios: instalación y performance; radiografía, fotografía y película súper 8. Al mismo tiempo, concedió a tales medios más valor que a los objetos que les servían de referentes, gracias a la sucesión de reproducciones de las naturalezas vivas cuya decadencia, además, se verificaba durante los dieciocho días de exposición. *Radiografías…* también posibilitó el diálogo entre dichas reproducciones y sus referentes al confrontarlos en el espacio único de la instalación. Este relacionar distintas modalidades de los mismos objetos y las diversas alusiones al hecho de que se trata de un montaje, de una construcción, apuntan cabalmente al arte conceptual, que aspira a conseguir la participación del espectador al involucrarlo en un proceso de producción que puede ser parte de la obra (o ser la obra misma), y al instarlo a tomar conciencia de las distintas variables que determinan la forma en que percibimos y valoramos el objeto mismo (cf. Echeto, 2002; Marchán Fiz, 1986 y Thomas, 1987).

También auxilia la comprensión de *Radiografías…* señalar los recursos del humor y la ironía que, aplicados por el arte conceptual, pretenden descolocar los esquemas de pensamiento del público. En este sentido, Roberto Echeto (cf. 2002) menciona otra vía conceptual para incitar la participación del espectador: el uso notorio de elementos "pequeños, cotidianos y hasta triviales" disonantes con el contexto elevado de las bellas artes. Parte del proceso de gestación de *Radiografías…*, según su representación en la película súper 8 que conocemos hoy[11], muestra la llegada de Rísquez a la Sala Mendoza a bordo de un típico camión frutero del cual el artista toma frutas como las que empleó en la instalación. Frutas que se mencionan enseguida, junto con el resto de los elementos radiografiados:

> Koko, Kambur, Maíz, Mango, Piña, Uvas, Zanahorias, Granada, Manzana, Kafé, Karaotas, Keso blanco, Arepa, Amapolas, Rosas, Bambú, mi zarcillo, mi pulsera, las 5 primeras radiografías de Simón Bolívar: 5 bolívares, 2 bolívares, 1 bolívar, un real y un medio, Aire, Agua, Tierra, Fuego, Composición y Autorretrato[12].

En la Sala Mendoza, Rísquez ocupó el espacio donde pocos días atrás se habían exhibido trabajos fotográficos de Bernardo Morán, Joe y Claudio Perna. Margot Römer acredita a la visión de este último artista mucho del aire renovador que pudo tocar al medio venezolano entre finales de los años 70 y comienzos de los 80 (cf. Römer, 2002: 178). Claudio Perna (1938-1997), uno de los primeros entusiastas de la obra de Rísquez, adquirió un trabajo de éste que, de acuerdo con el investigador Luis Ángel Duque[13], inauguraría el empleo del tricolor nacional en las artes venezolanas. La obra consta de un marco vacío (muy frecuente en los experimentos plásticos de Rísquez) que deja ver el dispositivo que le permitiría ser colgado a la pared: en lugar de alambre o hilo, una cinta amarilla, azul y roja.

Los tres colores de la bandera venezolana, en efecto, son habituales en la trayectoria artística de Rísquez. Junto con ellos, motivos como la figura de Simón Bolívar, su caballo blanco, Francisco de Miranda, el mar Caribe, la luz, el paisaje y la naturaleza tropicales, los conquistadores españoles, los próceres de la independencia; entre otras imágenes preclaras de la identidad nacional y la historia del país son propias de la obra de Rísquez desde su primera etapa. Estos elementos conforman lo que el director suele llamar el abecedario del que sería su futuro idioma. Abecedario sobre el cual ha vuelto de manera consistente durante el desarrollo de su obra; esto es, a lo largo de tres décadas, en el intento de articular, con él, un nuevo lenguaje.

El abecedario de Rísquez protagonizó las Xerox foto color –o fotografías reproducidas como fotocopias a color– que Rísquez exhibía o a veces vendía, y que reunió en libros conocidos como "libros xerox". Al emplear la fotocopia Rísquez aplicó un medio alternativo que convencionalmente no es asumido como soporte para la creación artística, y que en Venezuela ya había agenciado y utilizado profusamente Claudio Perna.

Guacamayas, caballitos plásticos tricolores, arena, flores, también se registran en una serie de intervenciones y ensamblajes filmados en

Poema para ser leído bajo el agua

Radiografías de naturalezas vivas, Instalación, Sala Mendoza, septiembre de 1977

Diego Rísquez en *A propósito del hombre del maíz*

súper 8 e identificados como *Experimentos plásticos*. En realidad, los *Experimentos* son parte de una investigación que Rísquez imprimió en distintos formatos: fotografía, Xerox foto color y película súper 8.

Todavía en los últimos años 70, uno de los elementos del abecedario de Rísquez fue elaborado por él en multimedia: el maíz. Con este grano y a través de distintos registros el artista, presente en el escenario, desarrollaba su *A propósito del hombre del maíz*. Para Margarita D'Amico el estreno de este performance multimedia en el año 1979 constituye uno de los momentos estelares de las artes de acción en Venezuela[14].

A propósito del hombre del maíz disponía en un escenario: monitores de video, una pantalla sobre la que se proyectaba la película súper 8 o su transferencia a video, y dos pantallas más pequeñas para la proyección de diapositivas; todo esto, alrededor del actor (Rísquez) que comenzaba por trazar con granos de maíz un círculo en cuyo centro desarrollaba luego, vestido con las mazorcas que caracterizaban el personaje, su versión de un ritual asociado a los mitos de origen de la cultura maya. Las poses asumidas por Rísquez durante la actuación se repetían ante los ojos del público a través de distintas fuentes: los monitores de video, la película súper 8, las diapositivas, y en vivo. Mientras, se escuchaba música electrónica que, por su parte, también reproducía sonidos de granos de maíz en contacto con diferentes superficies.

Practicado en su forma más ortodoxa el performance no genera registros como quiera que no es objeto, sino proceso: no es más que el acto y el momento de su propio desarrollo. Pero variantes similares a la puesta en escena por Rísquez en *A propósito del hombre del maíz* comenzaron a trascender con el inicio de los años 70, una vez involucrados el cine, la fotografía y el video como medios para registrar la acción. Christiane Fricke (2001: 602-603) habla de la "fase del monitor: cuando una acción se filma con una cámara y se muestra en un monitor de forma simultánea, la atención del espectador se duplica". Dice Fricke que la multiplicidad de perspectivas simultáneas que el arte conquistó con los cubistas, se desdobla todavía más en esta especie de performances, dado que sus imágenes nunca se integran en un todo. En efecto, el público de *A propósito del hombre del maíz* era expuesto a distintos registros de idénticas imágenes, que podía entonces comparar notando que se trataba de la misma realidad virtualmente repetida infinitas veces por efecto de la representación. Además, el espectador era incorporado a una suerte de cadena dispuesta por este performance, que en determinado momento de su devenir adoptaba recursos propios del *happening*: el actor se colocaba de manera que parecía recibir los granos de maíz del (mismo) actor que los manipulaba en alguna de las pantallas para luego, a su vez, entregarlos al público. Así lo explicó en su momento esta reseña de Luis Manzo:

> Sobre la imagen ampliada el hombre da al hombre sus granos de maíz, y éste, en un mágico ritual, los otorgará a los presentes. Hay un diálogo mudo entre ese personaje viviente que se engrandece en el video y el hombre sencillo que vive en la sala. Veremos cómo del video, los granos traspasarán la pantalla y caerán amarillos y vivos en las manos del actor. El hombre del maíz es la palpitante experiencia de lo fresco, de lo natural, de lo infinitamente humano[15].

La "fase del monitor" debería distinguirse de los performances que no involucran monitores ni proyecciones, sino que son registrados por estos medios (o en fotografías) con el fin de exhibirlos incluso en ausencia de los performistas. De esta práctica se sirvió Rísquez cuando envió su *A propósito del hombre del maíz* a Buenos Aires en 1979.

Pero el arte multimedia con participación del espectador y con referencia a la identidad cultural cuenta en el país con un antece-

dente notable: en 1968, patrocinado por fondos públicos y para celebrar el cuatricentenario de la ciudad, tuvo lugar el espectáculo de creación colectiva *Imagen de Caracas*, que presentó en los espacios ocupados ahora por el complejo Parque Central un dispositivo monumental donde se integraron pintura, artes escénicas, música, arquitectura y cine. El plan de este espectáculo partía también de asunciones heredadas de las vanguardias, como por ejemplo la ruptura de la relación tradicional entre artista y obra, y entre obra y espectador.

En Imagen de Caracas se comentaban la historia de esta ciudad y de Venezuela. En *A propósito del hombre del maíz*, la historia mítica del origen del hombre inspirada en una de las secciones del *Popol Vuh*. Con el maíz como protagonista, este performance ratifica los intereses que Rísquez ya había mostrado en sus obras previas y exalta uno de sus iconos característicos. Mientras lo hace, aplica una estrategia que conviene al arte de vanguardia porque suaviza el posible hermetismo de su lenguaje al activar la filiación antropológica del público de esta región con ese alimento. Podemos agregar, basados en las observaciones de María Elena Ramos (cf. 1995: 42), que los rituales ancestrales se benefician de las puestas en escena como la creada por Rísquez, porque a través de ellos se reformulan y resemantizan: cuando se representa una ceremonia ritual fuera de su contexto original se regenera parte de la significación que ha perdido a lo largo de siglos dominados por el sistema verbal. En efecto, dice Rísquez que revivir la relación previa a lo verbal entre el hombre y su entorno natural es un propósito de *El hombre del maíz* que se extiende a otras obras suyas y que, por cierto, fue asociado con voluntades ecologistas: "El trabajo de Rísquez enfocado desde el punto de vista de un arte conceptual" se relaciona "con nuestra aspiración de mejorar el ambiente, el equilibrio ecológico, volver a la agricultura"[16].

Un arte nacional

La preferencia por los motivos naturales, culturales e históricos de esta región ha sido razonada en numerosas ocasiones por Rísquez. Parte de ese razonamiento pasa por recordar el momento de su regreso a Venezuela en 1975. Para el artista su reencuentro con la capital y con sus viejos amigos tras dos años de ausencia significó, en realidad, un nuevo distanciamiento: el apogeo de la llamada Venezuela saudita[17] acarreó la degeneración de la sociedad que Rísquez conoció antes de partir, que fue sustituida por una de valores superfluos, subtransculturizada y dominada por el facilismo, a cuenta de las ingentes cantidades de petrodólares que de súbito alteraron la vida de los venezolanos:

> Nuestra peor maldición ha sido el petróleo. Ha destruido todo tipo de valores. Y ante este hecho, está el planteamiento de Bolívar: somos una cultura sin nada sólido (…) Venezuela sufre una crisis de identidad enorme (…) y a mí me interesa que en mis trabajos aparezca mi país. Yo soy producto de un espacio geográfico y un tiempo determinados[18].

El impacto de este reencuentro fue acicate para iniciar la búsqueda de un lenguaje que incluyera elementos evidentemente nacionales, e invitara al público a volver los ojos hacia su propio país.

Pero tales inquietudes no afectaban solamente a Rísquez. Entre los artistas que, al igual que Rísquez, aspiraban darse a conocer en los años 70, y que también como él lo pretendían aun llevando la contraria a las tendencias dominantes en Venezuela, se contaban nombres como el de Carlos Castillo (1942), director de *Hecho en Venezuela* (1977). Este cortometraje en súper 8 que contó con la actuación de Rísquez, presenta un muñeco cosido a partir de tela tricolor y relleno de objetos que representan el consumismo de los venezolanos mientras se precipita por un enorme basurero[19]. También vale insistir, de nuevo, en Claudio Perna –y para restringirnos a dos artistas que como Rísquez han sido llamados pioneros en el uso de la bandera venezolana dentro de sus obras, y que experimentaron cuantiosamente con el formato súper 8–. Escribió María Luz Cárdenas que en 1972 Perna realizó "el primer proyecto conocido de intervención tricolor en el paisaje urbano". Y que antes de concluir esa década, cuando presentó en *Paquete heroico* una bandera doblada dentro de una caja plástica transparente, Perna produjo "la obra 'detonante' del arte tricolor venezolano" (Cárdenas, 1995: 7 y 13).

Señalar estas obras no quiere sobreestimar la anécdota sobre qué artista habría sido el primero en incluir la bandera nacional en su trabajo. Más bien intenta aproximarse al contexto que influyó en las opciones estéticas de Rísquez, quien se asume representante de una generación de venezolanos que, siendo universal[20], habiendo accedido al conocimiento de las tendencias internacionales, defiende la posibilidad de generar un arte nacional que, sin embargo, no esté al margen de aquéllas. En efecto, otra manifestación de ese conocimiento del arte universal del siglo XX es, paradójicamente, y como ya hemos acotado, el protagonismo de los motivos nacionales en las obras de Rísquez y de algunos contemporáneos suyos.

Hemos mencionado que las corrientes más destacadas del arte de las vanguardias favorecieron la asociación con los conceptos antes que con los objetos. Tal asociación presupuso, cada vez más, la existencia de un receptor que compartiera cierta porción de esos conceptos con el emisor, o el artista. Así, para no ser excluido de la comunicación con la obra, el "lector modelo" del arte de vanguardia debe estar familiarizado con asuntos como la biografía de su autor, su ideología o el contexto político y social de la creación. Le ayudaría también conocer las interpretaciones y juicios compuestos por la crítica especializada. Con todo, los mismos artistas que han apoyado esta efectiva cortapisa a la difusión de sus actividades han trabajado para forjar la comunicación con el público; comenzando en ocasiones por su público natural; es decir, aquel que conforman sus coterráneos o sus compatriotas.

Consideremos a este respecto que algunos de los pensamientos y sentimientos compartidos hasta en niveles inconscientes por quienes poseen una misma nacionalidad o habitan el mismo territorio nacional son los que se activan por intermedio de iconos como, justamente, la bandera nacional o los héroes enaltecidos por la historia oficial. En el caso de Venezuela, el tricolor introducido por Miranda, Miranda mismo, o imágenes asociadas al entorno geográfico del país, o a los productos originales del suelo americano. Agenciar la comunicación con el público a través de estos u otros caminos es una premisa de las vanguardias que, observábamos atrás, esperaban hacer del espectador un participante y ya no sólo un observador. Al anotar los esfuerzos de Rísquez en esta dirección debemos repasar otra vez a Diego Barboza y sus "poemas de acción"[21]. Y aun antes, al Grupo Expansionista, que en 1951, dio inicio a sus actividades en el país e hizo énfasis en la "intervención activa del espectador en la transformación de la obra"[22].

Para recapitular: el empleo por parte de Rísquez de motivos nacionales –a estas alturas extensamente aceptados como sellos de su trabajo artístico–, su tendencia a aplicar y combinar medios de expresión y formas de representación no convencionales, su afán de interpelar al público; sobre todo su creencia en el ideal de dar origen a un nuevo lenguaje, así como su noción del arte y los artistas como benefactores forzosos de la sociedad a la que pertenecen, vinculan sus inquietudes con las de artistas plásticos venezolanos de su época, mientras revelan resonancias de las vanguardias de comienzos del siglo XX en su quehacer artístico.

Los atributos de "vanguardia" en creadores como Diego Rísquez, en Caracas, durante la década de los años 80 y de cara a los 90 fue una hipótesis explorada por Fernando Venturini en el filme *Zoológico* (1991). Aunque no define sus términos y le basta registrar las distintas interpretaciones de vanguardia brindadas por ciertos entrevistados, este documental es indicador pertinente de unas mentalidades y un momento determinados. Mentalidades que (algunas de ellas) se presentaban entonces desde los medios de comunicación como paradigmas de la clase media creativa caraqueña, y que efectivamente se revelan al ser contrastadas con reclamos de los movimientos artísticos de vanguardia que hemos venido reseñando en estas páginas. Antes de llegar a las respuestas ofrecidas por Rísquez a Venturini, apuntamos algunas de otros encuestados: el cineasta Leonardo Henríquez (1950), cuya arrogancia es, de hecho, ínsita al espíritu vanguardista porque está en la base de sus presunciones de ruptura e invención; el escritor Boris Izaguirre (1965), que encuentra en la vanidad y comodidad del caraqueño los obstáculos que previenen a su generación de todo compromiso auténticamente vanguardista; y finalmente, los jóvenes cuya incapacidad de reflejarse en personaje venezolano alguno delata tanto las debilidades de su conciencia nacional, cuanto la ausencia en el universo simbólico, para ellos disponible, de referentes locales que fortalezcan su identidad nacional.

Por su parte, Rísquez, durante su intervención en *Zoológico*, aclaró que vanguardia es lo que se adelanta a su época, y en esa medida sería a la luz del devenir histórico que debería evaluarse como vanguardista o no su trabajo. Una "idea conceptual" como punto de partida, la investigación histórica como fuente de inspiración, y la pintura como referencia protagónica fueron declaradas por el director como especificidades de su trabajo. Mientras que la creación de un lenguaje particular que "refleje nuestra cultura tanto a nivel conceptual como a nivel de narración cinematográfica" fue la exigencia que asumía y extendía a los cineastas venezolanos en tiempos de globalización.

Años antes de *Zoológico,* y como consecuencia del evento denominado *Acciones frente a la plaza*[23], María Elena Ramos encuestó a Rísquez y otros artistas considerados "no convencionales", y a los investigadores Juan Calzadilla y Axel Stein. Las preguntas de Ramos se basaron en las premisas vanguardistas de participación y comunicación con el público que están asociadas a los lenguajes "no convencionales". Según lo dicho en esa oportunidad por Calzadilla, tales lenguajes constituían, para mediados de los años 90, la "parte novedosa, la fórmula de moda" (Ramos, 1995: 127). El mismo Calzadilla indicó en otro texto que el arte no convencional

Registro en Xerox foto color de *Acción en vivo sobre Simón Bolívar*

había comenzado a florecer en Venezuela desde los años 80 gracias al apoyo de Fundarte y la Gobernación de Caracas (cf. Calzadilla, 1995: 90). Las manifestaciones "no convencionales" en el arte de Rísquez, como hemos reseñado, precedieron con mucho la integración de expresiones semejantes al arte oficial. De modo que en 1995 Rísquez era estimado como autoridad en la materia. En la entrevista realizada por Ramos, es fácil observar el influjo de las vanguardias en las ambiciones del director, quien proponía: superar el problema de los límites entre los medios y los géneros, establecer nuevos parámetros de lectura de la obra de arte, y concederle a la comunicación con el público el máximo valor (cf. Ramos, 1995: 107, 117, 118, 122 y 124).

Más arriba registrábamos otras ambiciones de Rísquez. Una de ellas, compelida por el contexto: el desarrollo de un lenguaje nacional que combatiera declaradamente la pérdida de identidad dominante que Rísquez observó en Venezuela como resultado de la economía petrolera. La segunda ambición, requerida por sus principios estéticos: que ese lenguaje, aun siendo nacional, lo distinguiera como individuo creador gracias a sus rupturas con las instituciones narrativa y representativa, y a la presencia consistente de ciertos recursos formales y temáticos.

Dado que llamamos combativo al lenguaje de Rísquez, conviene insistir en que el director asume que el arte tiene potenciales alcances políticos y puede ser un instrumento de cambio. En el caso de Rísquez, repetimos que el interés en esos alcances no pasa por partidos o movimientos en abierta búsqueda de poder político, sino más bien por las posibles influencias del arte en la vida pública de la sociedad donde se genera y consume.

Al resaltar de inmediato el componente moral implicado en la idea de beneficiar a la sociedad por intermedio del arte, anotamos

que tal componente sería secuela de los privilegios de la mentalidad del director. Los antecedentes familiares de Diego Rísquez lo hacen heredero de una tradición intelectual y de vocación de servicio que le preceden hasta en tres generaciones. Su padre, abuelo y bisabuelo fueron venezolanos notables. El primero de ellos, el doctor Rafael Rísquez Iribarren, fue médico y profesor universitario de reconocida trayectoria, que defendió la urgencia de rescatar los principios tradicionales y valores morales en Venezuela[24]: "Mi padre es de la generación de Uslar Pietri, de los que piensan que más importante que uno es lo que uno haga por el país"[25]. La ascendencia de estos valores sobre el director se percibe en declaraciones suyas como las siguientes: "hay aquí [en Venezuela] un problema de educación, y si los artistas, que son gente consciente no lo asumen, ¿quién lo va a hacer?"[26]; "si [mis películas] tienen alguna pretensión es la de educar, cultivar y sensibilizar al público venezolano"[27]. Afirmaciones que presuponen la competencia de los artistas para establecer qué conviene al bienestar colectivo, y que han estimulado la actividad de Rísquez desde sus inicios.

La alternativa del súper 8

El deseo de avivar la identidad nacional y apelar al gentilicio hermanaba a Rísquez con algunos artistas venezolanos que hemos nombrado párrafos arriba. Igualmente, estaba en los planes de cineastas que junto con él apoyaron la difusión del formato súper 8 a partir de 1976 y hasta el final de la década de los 80. En las expectativas de este grupo –que según memoria de Rísquez estaba bien engranado y muy comprometido– se contaba probar las cualidades del súper 8 en tanto que: medio de comunicación alternativo, camino para la experimentación e independencia creativa, y final de la producción cinematográfica sometida a cálculos financieros. Posibilidades éstas que concebían al cine como medio susceptible de ser consumido y, más aún, utilizado por comunidades

Diego Rísquez como Marcos Pérez Jiménez en *Érase una vez en Venezuela* (Julio Neri, 1977)

marginadas, o por el público fortuito de los escenarios no tradicionales hasta donde Rísquez, Castillo y otros realizadores de películas súper 8 llevaron sus proyecciones:

> Se nos acusó mucho de elitescos, sacamos el cine súper 8 a la calle. El cine súper 8 empezó a dar una vuelta por toda Venezuela y lo paseábamos por la Plaza Bolívar de La Asunción, de Maracay, etc. Y la gente tenía una percepción de esas películas y las disfrutaba. Entonces, eso de que eran elitescas era relativo, evidentemente que no eran películas de masas, pero que fueran elitescas era discutible[28].

Si bien es cierto que en películas realizadas por este grupo, y exhibidas en los festivales de cine súper 8, el acento estaba puesto en la forma antes que en el contenido –pensamos ahora en cintas como *Sensorial* (1978) de John Moore, *Esta película está que quema* (1980) de Castillo, o en *Fetos* (1979) de Ricardo Jabardo– también lo es que el ensayo, incluso el juego, eran opciones coherentes con la accesibilidad del súper 8, y en especial con el propósito de experimentar por intermedio suyo. Con todo, otras cintas súper 8 como *Punto y coma* (Moore y Jabardo, 1977), *Hecho en Venezuela* (1977), TVO (1980), e incluso *Matinée 3:15* (1976) de Castillo, documentan preocupaciones adicionales y apoyan la opinión según la cual, junto con las asociaciones ingeniosas de imágenes, este grupo generó contenidos en contexto que respondían y cuestionaban el momento y las circunstancias de sus realizadores y espectadores. Más aún, y de acuerdo con Rísquez, la conciencia del contexto se notaba desde el momento en que el grupo rechazaba las "convenciones que imponía el cine nacional", luego del éxito de *Cuando quiero llorar no lloro*, y estaba decidido a contrariarlas abiertamente[29].

Cuando quiero llorar no lloro (Mauricio Walerstein, 1973), reconocida como la primera película venezolana que disfrutó del favor del público, principió para Rísquez el dominio de una estética y unos temas en el cine nacional:

> A partir de ahí empezó a predominar una temática que tenía una gran influencia política, y había un mensaje social –cosa a la que yo no estaba opuesto en lo más mínimo– (…) los temas de la guerrilla estaban presentes. Películas que tocaban una parte de la marginalidad, películas de denuncia social (…) ese espacio ya estaba lleno, entonces a mí me interesaba llenar otra parte de lo que también era nuestra cultura[30].

A juicio de Rísquez, el cine venezolano que a partir de entonces y hasta la llegada de los años 90 llevó público a las salas adolecía de una contradicción: "no acepto más películas con mensaje revolucionario y códigos de cine de acción norteamericano"[31]. Este punto de vista habría sido común a Rísquez y sus compañeros superocheros quienes, así, entendieron la experimentación como la vía para dar con un lenguaje que de entrada los diferenciara del discurso dominante en la producción fílmica local. Se contaba con que este énfasis en el lenguaje terminara con el paradigma del "cine imperfecto" que, para Rísquez, en realidad supuso "un enorme daño al cine latinoamericano"[32].

Una introducción a otras maneras de practicar el cine había sido presentada a Rísquez –así como a Julio Neri, Gonzalo Ungaro, Carlos Oteyza, Carlos Azpúrua, Hugo Márquez y Henrique Lazo, entre otros– por Oscar Molinari (1942), cuyas clases dictadas en el Cine Prensa o en su propia casa fueron ocasión para proyectar y discutir películas que, según Rísquez, ampliaron la visión del cine mundial que en 1970 tenían los jóvenes asistentes a este curso de casi un año de duración. Asimismo, Rísquez reconoce en los cortometrajes *Ojo de agua* (1969) y *La bicicleta* (1970), dirigidos por Molinari, y en el largo *Veruschka, la poesía de una mujer* (1965) que Franco Rubartelli rodó antes de llegar a Venezuela, antecedentes de importancia en las búsquedas asumidas posteriormente por los venezolanos dedicados al formato súper 8[33].

Hoy día Rísquez valora la trascendencia de los festivales internacionales y las películas súper 8 en los que él y su grupo se involucraron porque representaron un elemento de ruptura con el ámbito audiovisual venezolano, y porque contribuyeron a señalar la validez y necesidad de atender los aspectos técnicos y formales del cine. También porque abrieron paso al desarrollo de un lenguaje distintivo, meta que, para Rísquez, debería ser contemplada por todo pretendido creador.

Los resultados del trabajo en súper 8 en Venezuela han sido estimados en diferentes grados: soslayado en revisiones minuciosas del cortometraje (cf. Miranda, 1994), también vindicado con base en impresiones personales (cf. Reyes, 1994) o fuentes documentales (cf. Crespo, 1997). Perán Erminy le concede a los superocheros la cualidad, según indica casi excepcional en la cinematografía nacional, de evidenciar en sus películas influencias de las artes plásticas venezolanas[34]. Por su parte, Rísquez y Castillo evalúan la etapa de producción súper 8 en el país –que llaman movimiento– como el más importante que haya habido en el cine en Venezuela. O incluso, dice Castillo, como el más importante de los que hayan ocurrido en las artes en Venezuela durante las décadas de los 70 y 80[35]. Sin embargo, sus consideraciones en torno al fin del

"movimiento súper 8" son divergentes. La sustitución tecnológica –súper 8 por video– que alega Rísquez (también Crespo y Reyes) no basta para Castillo, quien se pregunta, con razón, por qué el entusiasmo del que dieron cuenta películas y festivales nacionales e internacionales dedicados al súper 8 no se traspasó al formato video en manifestaciones equivalentes.

Especialmente adecuada a la valoración de ese período es la filmografía de Diego Rísquez, como quiera que este director se sirvió del apogeo del súper 8 pero lo superó, aun antes de que menguara, consciente de las limitaciones del formato y de los motivos que, para comenzar, le llevaron a utilizarlo como soporte:

> No hago súper 8 porque sea fanático del súper 8. Pienso que es un medio maravilloso para que el cineasta haga lo que le dé la gana. Tengo año y medio trabajando en otra película (*Orinoko, Nuevo Mundo*) y me ha costado mucho. Para hacerla en 35 mm el esfuerzo económico es tres veces mayor. Lo que me costaba 25 mil bolívares en súper 8, en 16 me costaba 150 mil y en 35 me costaba 300 mil bolívares. Creo que el súper 8 es fabuloso como escuela, pero el problema es el de difusión[36].

Fue en socorro de la difusión que comenzaron a ampliarse a 35 mm películas rodadas originalmente en súper 8. En 1980 Rísquez estrenó *Bolívar, sinfonía tropikal* (de 75 minutos). Antes que él, Julio Neri había completado el largometraje documental *Electofrenia* (1979). Neri –quien inició junto a Mercedes Márquez los festivales dedicados al súper 8 y los dirigió por seis años– realizó además otro largometraje en este formato: *Érase una vez en Venezuela* (1977). Estos tres largos fueron ampliados de súper 8 a 35 mm con la esperanza de trascender el espacio de los festivales y muestras de cine alternativas.

En lo que concierne a Rísquez, la transferencia a 35 mm enmendaría una discordancia previa a la exhibición. Porque a las ambiciones de Rísquez, a la dimensión de sus motivos, correspondía naturalmente un gran formato: "Desde que pensé en *Bolívar*, fresco épico reflejo de la independencia de nuestro país –declaró Rísquez– pensé en 35 mm"[37]. Tanto fue así que el hecho de que *Bolívar…* expusiera personajes gloriosos, míticos momentos de la historia de Venezuela y vastos escenarios naturales pero que, sin embargo, los registrara en el pequeño súper 8 fue –como ha admitido Rísquez– un contraste atractivo de entrada para los críticos europeos que, además, estimaron su discurso fragmentado y el lirismo de sus imágenes desprovistas de diálogos.

Bolívar, sinfonía tropikal

Bolívar, sinfonía tropikal articula citas de pinturas que son notables porque constituyen la iconografía de la historia oficial de Venezuela correspondiente al período de independencia. Imágenes que han sido inculcadas a los venezolanos desde la niñez, sobre todo en la escuela primaria. Además, incluye algunas composiciones originales de Rísquez ya practicadas en sus *Experimentos plásticos* previos. La película también presenta una suerte de personificación de los sentimientos oscuros que habrían dominado a los conquistadores y perjudicado las nobles aspiraciones de los héroes nacionales. Esos personajes históricos, revividos bajo la dirección de Rísquez, se movilizan e interactúan para comportarse según lo que se espera de un prócer de la patria; o, por el contrario, para descolocar nuestros atavismos acerca de ellos. Este manejo de nociones arquetípicas trabaja en función de –ha declarado Rísquez en numerosas ocasiones– remover el inconsciente colectivo del venezolano y llevarlo a reflexionar sobre su propia identidad.

La puesta en escena donde sobresalen los llamados "planos-cuadros" o "cuadros vivos"; el discurso que exige un espectador capaz de activar su memoria histórica y simbólica para darle sentido a fragmentos discontinuos; el empeño en dedicarse a temas y motivos concernientes a la identidad nacional; son tres de las características de *Bolívar, sinfonía tropikal* cuyos antecedentes en obras precedentes de Rísquez o evolución en obras posteriores suyas se tradujeron en el reconocimiento de su "estilo personal" y, a la larga, de su "vocación autoral" o, de plano, de su categoría de "autor".

Acerca de *Bolívar…* y los tres largometrajes siguientes dirigidos por Rísquez, María Luz Cárdenas escribió en el catálogo de la exposición *Héroes, mitos y estereotipos*:

> El manejo de los símbolos patrios y otros esquemas históricos que constituyen el imaginario arquetipal venezolano (el mundo prehispánico, la conquista, los héroes de la independencia, los símbolos patrios, el folklore, las creencias populares mágicas y religiosas...) se presenta en la obra de Diego Rísquez como una particular noción de la realidad que atenta contra el realismo y los estereotipos (...) Se trata de una intención perfilada de replegar la realidad en favor de las imágenes poéticas y abordar desde el centro focal, la construcción de un discurso estético a partir del arsenal imaginario y onírico de nuestra memoria histórica y nuestros símbolos. La transforma, la transgrede, la revierte en discurso único que se mueve entre el lenguaje cinematográfico y la más rica expresión plástica. Resulta interesante cómo compone su obra a través del dominio del

Bolívar, sinfonía tropikal: el 5 de julio de 1811

> arquetipo clásico de la Historia Patria y la iconografía básica desde una perspectiva absolutamente contemporánea. No hay recuento, no hay narración convencional, no hay historia por capítulos. Rísquez coloca su trabajo en el más estricto espacio de un imaginario (…) en el sentido de presentar su construcción con la misma dirección como se nos presentan las imágenes en nuestra mente y recorren nuestras fantasías.

El imaginario arquetipal venezolano, como lo llama Cárdenas, es el referente de *Bolívar, sinfonía tropikal*. Basado en los motivos originales de los héroes de la nación, en las ideas que modelaron sus proezas, tal referente quiere renovarse en cada puesta en escena. Porque, para Rísquez, en ese imaginario se guardan valores morales que deberían embargar al pueblo, sobre todo en épocas de crisis como la que atravesaba la "Venezuela saudita" de la segunda mitad de los años 70. Así pues, cuando *Bolívar, sinfonía tropikal* homologa las pautas de la historia oficial propone un rescate de lo que debimos haber sido, y no de lo que hayamos podido ser en realidad. Pero cuando, también, revisa esas pautas al humanizar las figuras del panteón, enfrentar la personificación del Bolívar mítico con la del Bolívar humano, o registrar la disolución de una escultura del Libertador que no resiste las inclemencias del entorno ni el paso del tiempo; se plantea en cambio cuestionar la tradición histórica. Una proposición que bastardea a la anterior en todos los casos, menos en aquel donde el filme nos informa que algunas de las personas que encarnan a los héroes en la película no son, en realidad, comunes y corrientes sino "lo más selecto de la inteligencia para 1979"[38].

En la cita de la pintura *El 5 de julio de 1811* (Juan Lovera, 1838) los encargados de interpretar a los personajes que, en la tela, representan a "los tres tipos de personas que formaban la clase

poderosa de la sociedad caraqueña: el clero, los militares y los civiles de la clase alta"[39], son "lo más selecto de la inteligencia para 1979". Entre ellos[40]: Claudio Perna, Diego Barboza, Gianni Dal Masso, Diego Rísquez, Ibrahim Nebrada, Roberto Obregón, Pájaro, Pedro Terán, Marilda Vera, Rolando Peña, John Gornés, Vicente Velutini, Luis Mariano Trujillo, Mauro Aristigueta, Peter Gala, Lorenzo Villamizar y Rato. Vale decir: cineastas, fotógrafos, pintores, dibujantes, diseñadores: artistas.

Encontramos productivo recordar que quienes firmaron el acta de 1811 –los ejecutantes del "acto de ruptura más dramático de nuestra historia"– decretaron en ese documento "la igualdad entre los individuos (…) sobre el honor como fuente inequívoca de diferenciación entre los ciudadanos"[41]. Y al hacerlo, se adjudicaron el rol heroico al que se sentían obligados por la historia, conscientes de que sus privilegios les avalaban para iniciar una tarea de enorme trascendencia. Es en el ejercicio de ese rol que, ya sobre el año 1980, aquellos ilustres deberían ser reemplazados por quienes pudieran medírseles en aptitudes y vocación. Es decir, por los artistas. Porque en la propuesta de Rísquez, los próceres de la Venezuela del siglo XX serían los artistas.

En suma: el plano-cuadro del *5 de julio de 1811* es paradigmático en la filmografía de Rísquez puesto que da cuenta de la imbricación de cine y pintura que la caracterizan; alude a un tema histórico por intermedio de la representación icónica que ha sido vehículo básico de la difusión de ese tema, e interpela con ello la memoria del espectador y sus referencias como miembro de esta nación (su identidad nacional); revela que para Rísquez se impone el rescate de valores morales como los que habrían inspirado a los héroes de la independencia, cuya herencia, además, el director entiende debe ser honrada por los intelectuales y artistas de la actualidad: los llamados a responsabilizarse por cambiar una sociedad que Rísquez juzga en crisis, y a decretar su independencia de nuevas formas de enajenación.

Orinoko, Nuevo Mundo

La trilogía americana continuó cuatro años después con *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984), segundo largometraje de Rísquez. Esta película, al contrario de *Bolívar…*, recrea sucesos y personajes históricos y míticos soslayados por los programas de educación básica: "*Orinoko* llena 300 años de historia, porque si tú le preguntas a cualquier niño sobre la historia de Venezuela te dice que vino Cristóbal Colón en 1492 (te dice la mayoría aunque vino en 1498) y después vino Simón Bolívar. Y entre 1492 y Bolívar hay 300 años"[42].

Bolívar, sinfonía tropikal: la muerte de María Teresa Rodríguez del Toro según la pintura de Tito Salas

En París, tras el estreno comercial de *Orinoko, Nuevo Mundo*, 1985

Entre todos sus largometrajes *Orinoko…* es el predilecto de Rísquez. Este filme sin diálogos se desenvuelve en superposiciones de representaciones de otras representaciones: de los mitos americanos según la narración de los conquistadores tras su regreso a Europa; de la interpretación de esa narración por parte de los ilustradores europeos de acuerdo con los modelos estéticos que les correspondían; y, antes aun, la representación premonitoria de todo esto a la que accede el chamán yanomami en trance, durante la "ficción de documental antropológico" que inicia la película.

La densidad de *Orinoko…* manifiesta el esmero con el que Rísquez atendió lo relativo al lenguaje. Esmero que se tradujo en incomprensión del público y –según acota Julio Miranda– de Foncine:

> …el lenguaje es algo que está negativamente sancionado, no sólo por el público sino también por Foncine. Yo formé parte de una Comisión en la que a *Orinoko, Nuevo Mundo* todo el mundo se negó a darle una puntuación decente, aquello era entendido como capricho. A mí me parece, en cambio, un modelo válido sobre todo por su carácter extremo, por su intento de un cine poético (citado a través de Roffé, 1997: 71).

Orinoko… fue la "continuación de un intento de materializar las artes plásticas en el cine"[43]. Plan que hemos intentado rastrear aquí, y que en ese momento evidenciaba la cercanía entre el trabajo de Rísquez y el de Luis Ángel Duque (1954): investigador, museógrafo y curador que había dirigido el Centro Venezolano de Cultura en Bogotá donde en 1980 Rísquez expuso su serie de fotocopias en Xerox color dedicadas a Bolívar.

En 1978 Duque había asistido a Lothar Baumgarten (1944) durante las investigaciones que el artista alemán realizó en el alto Orinoco, y que precedieron la instalación escultórica que, años más tarde, Baumgarten exhibió en el Museo de Bellas Artes en alegoría a la Gran Sabana. Mientras asistía a Baumgarten, Duque adelantó su propia investigación sobre "arte plumario y pintura corporal"[44]. Y halló ideas para el guión que en 1980, cuando viajaba por Egipto, dio por terminado[45].

Ese guión –cuya versión final pertenece a Duque y Rísquez– desconoce nuevamente las pautas de la representación institucional para decantarse por referencias pictóricas y secuelas de los *Experimentos plásticos* de Rísquez. No obstante, a diferencia de *Bolívar…*, *Orinoko…* alude a un universo simbólico mucho más liado: sus referencias iconográficas, historiográficas y míticas cubren un período de mayor amplitud y son de origen tanto europeo cuanto americano, colonial y precolonial. Además, en *Orinoko…* se alternan la puesta en escena de género documental con otra, de efecto contrario y muy familiar a Rísquez, donde se acentúa la relación entre la pintura y el cine.

Mariana Duimovic reseña posibilidades de esa relación. Una de ellas, la función de reencuadre: dentro del cuadro de la película se incorpora el objeto que es la pintura, de tal manera que ésta se observa doblemente encuadrada (cf. Duimovic, 2002: 113). Una variante de semejante función adquiere rango de seña distintiva en Rísquez gracias a la aplicación característica en su obra de marcos vacíos que reencuadran, generalmente, los ya mencionados elementos de su abecedario. Entre los reencuadres disponibles en *Orinoko…* mencionaremos aquel donde la construcción de tres planos concéntricos pero de distintas profundidades está acentuada por la presencia de un marco dorado vacío en cuyo borde inferior se sostiene una guacamaya. Aparte de que este marco conmina de nuevo al espectador a detenerse en la construcción misma del discurso, traslada a la escena la praxis del marco dorado: cuya función simbólica le concede a lo enmarcado estatuto de obra de arte: en el "enmarcado de madera, a menudo dorada y esculpida a porfía (…) revierten todos los valores que rubrican la fuerza de la institución pictórica" (Aumont, 1997: 84-85). En este caso se presentan así destacados cuatro indígenas cuyo valor subraya otra vez Rísquez al colocar de cara al marco a sus más notables observadores y estimadores: Alexander von Humboldt (1769-1859) y Aimé Bonpland (1773-1858).

Una escena previa muestra al explorador inglés Walter Raleigh (1554-1618) y su hijo cuando "se topan con el tríptico neoclásico basado en el lienzo de van Kessel del siglo XVII, dispuesto en la exuberante selva, con el río Orinoco al fondo"[46]. Este segmento del filme confirma la tendencia de Rísquez a mostrar el pasado según la percepción de los artistas plásticos, con base en los documentos que son las pinturas. La pintura de van Kessel[47] es alegoría del continente que incluye elementos que no son americanos junto con otros que sí lo son, pero que en cualquier caso el pintor reprodujo de acuerdo con cánones eurocentristas. Por consiguiente, esta obra colabora con la reflexión en torno a los modos de representación de la realidad como variables determinantes en nuestra percepción de ella que ha explorado Rísquez desde *A propósito de Simón Bolívar* (1976). Además, su presencia intervenida en *Orinoko…* por el Descabezado, el Conquistador, el Cacique cubierto de oro, la reina de las amazonas, la mestiza diosa América, Raleigh y su hijo; ratifican que las versiones de pinturas emblemáticas recreadas por Rísquez en su filmografía se redimensionan en el contexto de los intereses estéticos y temáticos del director.

Amérika, terra incógnita

El desarrollo de la "pintura sin pincel" de Rísquez se prolongó en la última pieza de la trilogía: *Amérika, terra incógnita* (1988), filme que sumó esfuerzos de los artistas plásticos Oscar Armitano, Nelson Varela, Jorge Pizzani, Luis Enrique Carbonell, Marcos Salazar, Ángel Martínez Lobo y Milton Becerra. En particular debemos destacar otra vez a Luis Ángel Duque, responsable junto a Rísquez del guión que, si bien carece nuevamente de diálogos, esta vez cuenta una fábula de relativa perceptibilidad: la del cacique que al ser llevado a Europa por los conquistadores interviene el orden que rige la corte, sobre todo al concebir junto a la princesa un hijo mestizo.

El antecedente de esta nueva asociación de Duque y Rísquez fue *Las meninas (o el triunfo de la representación)*, que se exhibió en 1985 en el MACC. El performance que "daba vida al plano número 100 de la película", cuando todavía ésta se hallaba en etapa de preproducción, fue a su vez una representación de la obra más célebre de la pintura española –*Las meninas* (Diego Velázquez, 1657)– que dispuso la participación de: el pintor (interpretado por Rísquez), la menina, la principina, la princesa, la monja, el niño travieso; y además, un cacique caribeño, un caimán del Orinoco y el continente americano[48].

En el performance, y en su desenlace, el plano-cuadro de *Amérika…*, sobresalían los efectos del "viaje inverso", que para más señas fue el nombre de la ambientación que Rísquez presentó en 1984 integrado a un colectivo al que también pertenecía Duque. *El viaje inverso* desarrolló un concepto elaborado por el grupo con anterioridad: la "conquista a la inversa y en términos poéticos", que implicó el traslado de "nueve navegantes venezolanos hasta Venecia"[49]. Asimismo, la visión de la conquista al revés expresada por *Amérika, terra incógnita* puede sondearse en el proyecto *La conquista del espacio*, que encabezó Luis Ángel Duque en 1987 y contempló la edificación en tierras europeas de un Teocalli milenario (cf. Criticarte, 2ª etapa, nº 3, agosto 1987, p. 7).

Las meninas (o el triunfo de la representación) fue parte del III Salón Nacional de Jóvenes Artistas, celebrado como punta de lanza en una reseña de Mauricio Navia:

> Este salón de jóvenes anuncia un movimiento vertiginoso de transformaciones y adelantos en nuestra plástica que repunta sobre las duras mutaciones de nuestro cine, teatro, música e, incluso, de la poesía (…) Cabe destacar el sitial de honor a *Las meninas* de Diego Rísquez y Luis Ángel Duque (…) reconstrucción literal y tropikal del cuadro de Velázquez, estructurado elegante e irónicamente para su próximo filme *Amérika*[50].

Las meninas (o el triunfo de la representación), performance original de Diego Rísquez y Luis Ángel Duque, MACC, noviembre de 1985

Tríptico de *Orinoko, Nuevo Mundo*, basado en Los cuatro continentes de Jan van Kessel

Alejandro Alcega y Nelson Varela como Humboldt y Bonpland en *Orinoko, Nuevo Mundo*

La "reconstrucción es literal" porque obviamente cita la pintura de Velázquez. Pero al mismo tiempo es "tropikal" (y vale destacar aquí por fin la célebre "K" de Rísquez) porque pretende subrayar, a través de la sustitución –o de la hibridación– de elementos (de la C por la K, del perro por el cocodrilo, del reflejo de los reyes o de la Venus del espejo por el indio), la intervención de la colonia en el imperio, de lo americano en lo europeo. Ambiciones equivalentes pueden discernirse entre los principios que en ese entonces sustentaban la obra de Rísquez: la ruptura de las convenciones del arte y de la institución del lenguaje a través de la intervención en éstas de lo evidentemente americano.

Consecuente con los principios de su director, la trilogía busca la insubordinación de las imágenes visuales y rehúye la comunicación verbal. De tal modo que en esta fase de la filmografía de Rísquez resuenan igualmente sus ensayos en las artes escénicas y las ideas de Robert Wilson (1941).

También con respeto a sus enunciados, Rísquez tuvo en cuenta los detalles de cada encuadre de la trilogía. El preciosismo de *Amérika*…, que denotaba el interés tenaz del director por no repetir las pautas del cine nacional y diferenciarse de lo que juzgaba su "carencia de criterio estético"[51], fue ocasión para que la crítica tomara lugares opuestos en relación con una película suya:

…el redundante regodeo de las imágenes sobre sí mismas llega a un nivel de paroxismo total. Lo que Rísquez hace con su equipo de producción es, en verdad, casi fascinante: un botecito de latón transformado en galeón; trapos, telas, frutas, matas, bambú y plumas a granel; y los trajes… ah, los trajes, y las joyas, y los encuadres –oblicuos, rebuscados y armoniosos, casi siempre maravillosos–, llenos de objetos y colores por los que se desplazan, etéreos, aquellos seres que protagonizarán la cópula de los continentes: nuestro emplumado indígena, propio de un Zeffirelli, y la divina Mosquera en el rol de Princesa (…) Ciertamente, una deliciosa milhoja, rica en calorías pero, lamentablemente, pobrísima en nutrientes[52].

* * *

…nacida tal vez de la acumulación de experiencias y de la necesidad de romper esquemas hechos y de intentar lo "incógnito", lo inédito. Amérika es una desbordante, regocijada y esplendente ópera de imágenes, metáfora colosal para la amorosa fusión de dos continentes y el surgimiento de un destino (…) La labor sorprendente de Diego Rísquez es sobrepasar una tradición (…) la del cine historicista (…) hacer algo que el cine todavía no había hecho y no obstante hacer cine (…) Amérika es la Terra Incógnita. Al igual que el cine, es un mundo por descubrir (…) Casi por definición el proceso americano permite la gestación

Amérika, terra incógnita: Amazonas atacan al Conquistador sobre mural de Jorge Pizzani

> de un mundo contradictorio, que avanza sobre la conjetura y la metáfora tanto como sobre los parámetros coherentes, porque en los sustratos subsiste el extraordinario malentendido, la tierra que sigue siendo secreta, oculta (…) Amérika inventa, en la incógnita terra del cine[53].

Las citas precedentes sugieren que *Amérika…* fue otro indicador de dos usos notorios de la crítica: que por un lado, cede a la tentación de exhibir ingenio sarcástico a la hora de devastar la obra reseñada; o peor todavía: evidencia el disfrute que tal devastación le provoca. Mientras que por otro, presume dominio del universo de la producción cinematográfica y desde allí encuentra originalidad sin precedentes en el filme criticado[54]. Pero lo que nos interesa destacar ahora es que las posiciones de ambas críticas, aunque disímiles en sus juicios de valor, coinciden en apuntar hacia la elaboración de *Amérika*. Recordar que el amaneramiento de cualquier estilo denuncia en sus excesos el agotamiento de ese estilo. Es comprensible que, cumplida la trilogía, Rísquez no hallara nuevos alicientes para continuar en esa misma línea:

> Después que hice la trilogía me sentía como en una calle ciega. Yo sabía que podía seguir dentro de esa cinematografía eternamente porque ya manejaba ciertos códigos, ciertas formas de lenguaje, de creación que me permitían seguir haciendo cine de esta manera (…) necesitaba una evolución como ser humano y quería tratar de incorporar el diálogo[55].

Karibe kon tempo y Manuela Sáenz

La relación entre los diálogos y el cine de Rísquez comenzó en *Karibe kon tempo* (1994). Una película cuya banda sonora aún hoy no complace al director, pero que sin embargo él justifica en términos de la transición que por fuerza debía separar la fase de la trilogía de la que en la actualidad lo ocupa.

El protagonismo de la palabra recitada y de la historia contada en este largometraje pasa por la clara presentación, desarrollo y desenlace de un conflicto generado entre personajes que muestran un cierto espesor que los distingue de cualquier "figurín", "marioneta" o "barajita en la composición" propios de las cintas anteriores de Rísquez. Con todo, ese protagonismo no fue óbice para que las constantes de su cine se abrieran paso una vez más:

> Como a mí no me gustaba del todo el primer guión, y tampoco me gustaba del todo el segundo, y lo que tenía era un guión a cuatro manos, agarré lo mejor del primero, lo mejor del segundo y agregué terceras cosas. Entre estas terceras cosas, siento que están unos personajes que son como mis fantasmas: Walter Raleigh, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Ulises, todos estos personajes que son parte de mi cinematografía anterior. Era como si yo no me pudiera desprender de eso[56].

De esta manera la narración del conflicto entre los valores del pintor Santiago (interpretado por Rísquez) y los que personifica el mercante de arte, Alfredo (Oscar Molinari), es intervenida continuamente por la presentación de referencias a pinturas emblemáticas, así como de encarnaciones de iconos de la historia y mitos locales. Semejantes intervenciones dan cuenta de la influencia que sobre la obra de Rísquez ejercía la propia obra de Rísquez, incluso cuando el director se planteaba, y resolvía de hecho, nuevas búsquedas.

La secuencia del viaje a través del río-escenario de episodios históricos y míticos; Reverón: sus rituales, figura, modelos, pinturas y la luz del cortometraje que Rísquez dirigió en homenaje suyo; la presencia aquí y allá de ensamblajes propios de sus *Experimentos plásticos*; Rísquez como Raleigh; la cita de *El hombre del maíz*; son algunas de las reelaboraciones en *Karibe…* de reconocidas propuestas del director que culminan con el plano-cuadro de *La última cena* (Leonardo Da Vinci, 1497), donde Jesús es sustituido por Santiago (el artista) y los apóstoles por Juan Irene (el pueblo), la virgen del Valle, la virgen María, el arcángel Anacobero, Antonio Das Mortes, Nicolás Ferdinandov, María Lionza, Reverón, Guaicaipuro, Bolívar, el Negro Miguel y el Santo Niño de Atocha. Todos los anteriores son gestos autorreferenciales, donde la citación se activa en las alusiones de Rísquez a sí mismo y en las alusiones a obras célebres, ya sea que pertenezcan al imaginario colectivo o al imaginario más exclusivo del director.

A la lista previa queremos agregar la cita de *Miranda en la Carraca* (Arturo Michelena, 1896), que es a su vez recuperación del Miranda que ya había personificado Rísquez en *Bolívar, sinfonía tropikal,* al igual que en el performance de 1983. Esta escena de *Karibe…* en particular, ofrece muestras del eclecticismo que distingue las citas irónicas de los transvanguardistas, como veremos enseguida. La imagen original de Michelena habla a la cámara en *Karibe…* en respuesta a la voz que fuera del cuadro relata contingencias políticas contemporáneas a la producción de la película:

> Cuando yo pongo por ejemplo a Miranda y digo que las garantías están suspendidas, artículo 1, artículo 2, artículo 3, mi intención es ésta: tú estás viendo una película, y de repente se acabó, golpe de Estado, o sea te saca de la película (...) te habla de un país en una situación donde en los

Karibe kon tempo: "La última cena"

últimos dos años ha habido tres golpes de Estado, nos han dicho que las garantías están suspendidas, hemos visto aviones volando con bombas[57].

La primera consecuencia de procurar el efecto distanciador que Rísquez comenta arriba, es que el público se mantiene consciente, o que recupera la conciencia. Así, el arquetipo Miranda recreado por Rísquez en *Karibe…* ya no pretende ser tan inocente como el de *Bolívar, sinfonía tropikal* porque ya no se dirige al inconsciente colectivo del espectador en procura de un "regreso a su parte más ingenua: a su infancia"[58]. Antes bien, mientras el espectador es "sacado de la película", mientras advierte que ésta es un discurso, el prócer se ocupa de recordarle que él (el espectador) es parte de una realidad desconcertante y desencantada. Un resultado distinto al que podían producir incluso el icono de Bolívar desdoblado, o la escultura derretida de Bolívar en *Bolívar, sinfonía tropikal*, o el Miranda que avanzaba decidido a encarar al "Konkistador" en ese mismo largometraje. Porque esos héroes, ni siquiera humanizados, ni siquiera derrotados, descendían a las circunstancias prosaicas de la realidad inmediata de emisor y receptor del mensaje, como sí lo hace el Miranda de *Karibe kon tempo* en una maniobra de citación fragmentaria usual en la transvanguardia (cf. Guasch, 2001: 176-276), que coloca en un mismo plano tantas referencias cuantas convengan al gusto e intenciones del autor.

Hemos observado que tales formas de eclecticismo ("como método para anular la distancia entre pasado y presente", Guasch, 2001: 278) y de citación abren paso en *Karibe…* a motivos y temas característicos de la obra previa del director. Aun así, esas mismas estrategias son –junto con los diálogos y el desarrollo de personajes e historia– señal del avance de Rísquez hacia la etapa que concreta en *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000). Esto es así porque dichas estrategias son vehículos de una ironía que no habíamos observado ni siquiera en *Amerika*: una ironía que comunica desorientación y desconfianza en cuanto al tiempo presente y futuro de director y espectador. La misma desconfianza que podría extenderse hasta el terreno de las premisas creativas y del proyecto estético de Rísquez.

Desde sus comienzos en 1975, Rísquez persiguió la meta de fundar un lenguaje practicando rupturas con los modos de representación tradicionales y en conexión con principios de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Se trataba de llevar adelante un ideal: el de experimentar para conseguir un lenguaje que fuera absolutamente personal y definitivamente nacional, pero que, sin embargo, aun desde sus rupturas, tuviera la capacidad de alcanzar al espectador común, a la mayor cantidad de público posible.

Ya a fines de la década de los 80 Rísquez comenzó a revisar sus premisas artísticas iniciales, como corresponde a la tendencia reflexiva que ha demostrado poseer. Una vez en los 90, Rísquez resumía este tránsito así:

Yo tengo ya veinte años metido en esto. Y doce años haciendo largometrajes. Sentía que los cortometrajes me llevaron a hacer unos largometrajes como *Bolívar*, como *Orinoko*, como *Amérika*, pero que ya no había mucha búsqueda. Necesitaba experimentar vías alternas, y el diálogo en sí se convierte en una especie de reto a mi propia propuesta. Me daba cuenta también de que mis películas funcionaban dentro de un tipo de circuito extremadamente elitesco, que eran totalmente venezolanas desde el punto de vista de lo que tratan de desarrollar, y de que mi búsqueda era sobre todo la de crear un lenguaje particular, fuera de los cánones de otras cinematografías del mundo. Revisé mi idea dentro de este proceso[59].

La revisión debió considerar entonces –junto con las inquietudes artísticas del director y su necesidad de evolucionar– factores como:

un viejo deseo:

Yo no pretendo hacer películas para festivales, sino películas que sean exhibidas y tengan acceso al gran público. Por eso me encantaría que fuera la mayor gente posible [a las exhibiciones de *Bolívar*][60];

unas evidencias:

Evidentemente que si haces una película de una hora y media que no tiene diálogos, con un tempo cinematográfico duro, la gente se va a salir de la sala (…) está claro que si uno se esfuerza por conseguir un lenguaje distinto, ese es el precio que hay que pagar[61].

(…)

A la hora de la verdad, ¿cuánta gente está captando el mensaje que estoy tratando de decir (…) creo que era muy poca gente. Porque, bueno, será una maravilla para la crítica, pero la gente se salía de la sala[62];

y unas circunstancias:

En Venezuela el cine de autor, *per se*, es casi una utopía, una cosa descartada del panorama. ¿Qué es lo que pasa? Que el cine de autor existe en países donde la cinematografía tiene un verdadero apoyo del Estado, en donde éste entiende que es un producto cultural, donde la rentabilidad no es, necesariamente, el factor que determina el éxito o el fracaso de una película, sino lo que ella representa para la cinematografía[63].

Bajo estas coordenadas *Karibe…* introduce y *Manuela…* verifica

la asunción de que el ideal de Rísquez, en los términos que lo describimos arriba, es inviable en la Venezuela de la actualidad. En efecto, según sus palabras, *Manuela…* ya no es una "película de arte"[64], como lo habían sido las anteriores. Ella marca "otra fase en la evolución de su cinematografía": con "actores profesionales, con un guión dramático hecho por alguien de oficio"[65]. El escritor de oficio es Leonardo Padrón (1959): poeta recordado por su participación en los grupos Guaire y Tráfico, quien ha trascendido en los últimos años como autor de telenovelas, una actividad en la que se estableció, durante el año 2004, como el autor más efectivo (en cuanto a niveles de audiencia conseguidos por sus libretos) de la televisión venezolana.

El éxito de público de *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* –sin precedentes en la filmografía del director y destacado en las estadísticas del cine nacional– puede asociarse a la predilección del gran público por el estilo literario y talante de los personajes desarrollados por Padrón. La notable impronta del escritor en los diálogos de la película ha sido señalada por alguna crítica[66]. Además, no se ha pasado de largo el hecho de que *Manuela…* se estrenó en tiempos de furor bolivariano, e incluso fue promocionada directamente por el Presidente de la República[67]. Habría que agregar la habilidad de Rísquez y su equipo para hacerse de espacios de promoción y asumir la obra de arte, también, como producto a mercadear. Con justicia, la crítica también ha considerado el hecho de que Rísquez trata en *Manuela…* asuntos que le son familiares y a propósito de los cuales ha mostrado siempre preocupación y sensibilidad[68].

Al comentar el suceso de *Manuela…*, Rísquez es claro:

> Manuela es la película más comercial que yo he hecho en mi vida y es quizá la película más comercial del cine venezolano (…) Es también la película más convencional que he hecho (…) Evidentemente eso me dio la otra compensación que es el público (…) y resolvió la gran contradicción que existía anteriormente (…) cuando tú haces una película sobre tú país, sobre la historia de tu tierra (…) y despierta más interés en Francia que en Venezuela (…) hay algo que no está funcionado[69].

Para explicar, cuando menos parcialmente, la escasa empatía entre sus películas anteriores a *Manuela…* y el público venezolano, Rísquez ha acusado la deplorable formación audiovisual de ese público: en su gran mayoría, formado por los códigos "absolutamente primarios y elementales de la televisión"[70]. De tal manera que al abrazar algunos de los códigos característicos de la telenovela (el género de mayor penetración entre cualquiera de los que se transmitan en la televisión venezolana) se entiende que Rísquez es consciente de que ha solventado la contradicción de dedicarle su obra a un pueblo que no la entendía ni le interesaba, cayendo en otra: la de aceptar los códigos de la televisión que ha denunciado siempre como responsables de restringir la capacidad de interpretación y las opciones del gusto de los venezolanos. Contradicción que asume en el marco de ese contexto de producción y recepción del cine en Venezuela que relatábamos arriba. Porque si Rísquez opina, razonablemente, que el cine de autor en Venezuela está "destinado a la muerte", es comprensible que él mismo, quien a su vez se considera portador de un mensaje necesario, no quiera morir con él.

En la decisión de tomar este camino Rísquez reconoce además otra exigencia: la de responder responsablemente a la confianza que en sus películas hayan depositado los inversionistas: "Evidentemente, mientras más comercial sea la película, mejor para mí y para los inversionistas que me están acompañando"[71]; "…[con *Manuela…*] quise hacer una película que tuviera éxito y sabía que con ese lenguaje [el que caracterizó la trilogía] no lo logra-

Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador: Beatriz Valdés como *La maja vestida*

La maja vestida de Goya

Bolívar (Mariano Álvarez) y Manuela (Beatriz Valdés) en *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*

ría. Quise ser responsable con la confianza que los inversionistas pusieron en mi película"[72].

Al aceptar esa responsabilidad el director concreta un aprendizaje ganado a lo largo de muchos años de carrera, y asume los límites de la libertad creativa que defendiera y ejercitara en su juventud.

Referirnos a la conciencia de esos límites y su materialización en una película como *Manuela…* –que da cabida a los códigos de la televisión para honrar a un personaje de la historia americana– nos conduce a retomar el hilo de los alcances de la vanguardia y de la transvanguardia en Diego Rísquez. A tales fines, referiremos dos de los paradigmas de vanguardia y transvanguardia esbozados por Víctor Guédez:

• *Utopía/Pragmatismo:* la *utopía* vanguardista de conquistar lo imposible, de "hacer lo que se desea y lo que se sueña" (Guédez, 1999: 107). *El pragmatismo* transvanguardista que "en lugar de pensar lo que es casi imposible de hacer, se decide a hacer lo que se puede hacer" (Guédez, 1999: 108).

• *Rebeldía/Aceptación:* las vanguardias asumieron contenidos ideológicos que se tradujeron en actitudes políticas opuestas a las estructuras dominantes. La transvanguardia sustituye el compromiso por la evasión y por la aceptación de las estructuras de poder (Guédez, 1999: 114).

Por muy obvio que parezca el tránsito de la utopía al pragmatismo es menester matizarlo, como quiera que no puede señalarse el total desapego de Rísquez a un ideal. Menos aún cuando consideramos el siguiente paradigma: *rebeldía/aceptación*. Es cierto que Rísquez aceptó el poder de la estructura narrativa y la aceptación del modo de representación institucional. Es cierto que en *Manuela…* se conformó con restringir las intervenciones en el modo de representación institucional a aquellos momentos más o menos sutiles: la citas a *La maja vestida* (1799) y a *La maja desnuda* (1797) –referencias a Goya y a sí mismo–, la presencia decorativa de alguna flor tropical, o el reencuadre de Manuela en la última escena de la película. Aun así, al mismo tiempo sigue siendo cierto que el director no renuncia a sus motivos últimos: los educativos y morales, que no obstante ya no pasan por la promoción de un lenguaje alternativo al dominante, persisten en su afán de educar al pueblo en lo relativo a la identidad nacional, la memoria histórica, y en el fomento de los héroes locales. Todo esto, en acuerdo con sus convicciones que, por lo visto, incluso en *Manuela…* siguen juzgando al artista como una herramienta de cambio social, y en consecuencia, honrando el ideal de la dimensión política del arte. De ahí que, para nosotros, entre todas las señas de identidad de Rísquez que hemos anotado en esta revisión de su trayectoria, la más sólida, la que ha sobrevivido transiciones e inflexiones, sea la que responde a sus nociones morales y su espera de alcanzar cada vez con mayor efectividad a unos ciudadanos que las requieren.

Notas

1. *El Universal*, 18-11-1991, p. 4-1.

2. *El Diario de Caracas*, 13-05-1984, p. 18.

3. Juan Calzadilla (1995: 90) menciona a Marco Antonio Ettedgui, Pedro Terán, Rolando Peña, Diego Barboza, Yeny y Nan, Juan Loyola, Antonieta Sosa, Carlos Zerpa y Diego Rísquez. Maria Elena Ramos (en 1995) agrega los nombres de Héctor Fuenmayor, Carlos Castillo, Teowald D'Arago, Alfred Wenemoser, Claudio Perna y Marcos Zabala.

4. *A dos años de existencia, segundo manifiesto de El techo de la Ballena*, citado a través de *El Techo de la Ballena*, exposición nº 233, catálogo nº 230, noviembre de 2002, GAN, Caracas.

5. El cortometraje documental *Pozo muerto* (Edmundo Aray, Carlos Rebolledo, 1967) se enmarca en la producción del grupo que ese mismo año organizó el Primer Encuentro Internacional de la Ballena. Entre otras gestiones, en este encuentro se presentó una "Sesión de Cine de Protesta Norteamericano" (*El Techo de la Ballena*, exposición nº 233, catálogo nº 230, noviembre de 2002, GAN, Caracas).

6. Axel Stein (citado a través de Ramos, 1995: 126) señala el carácter esquivo del término: "No se sabrá sin duda jamás qué ideólogo de las artes plásticas inventara concepto tan frágil como el de arte *no convencional*". Calzadilla agrega que esta denominación "podría sustituirse por el de arte desmaterializado, arte no objetivo o arte de procesos" (a través de Ramos: 1995: 127). Para Félix Suazo (2000: 95) el arte no convencional comprende las acciones en vivo y las instalaciones que, en Venezuela, aparecen durante los años 70. Destacamos el no tan preciso abordaje de Margarita D'Amico al concepto de arte no convencional venezolano: "independiente, marginal o como quiera denominarse (…) Ellos no forman una escuela, ni integran un movimiento, ni siguen una corriente determinada. Tampoco utilizan los mismos medios técnicos y expresivos. Lo único que podría unirlos es el hecho de estar haciendo 'otro' tipo de arte" (*El Nacional*, 27-05-1979, p. E-11).

7. En el libro que se publicó a raíz de la exposición *20 Artistas Venezolanos de Hoy* (1979), realizada en Buenos Aires y curada por D'Amico y Jorge Glusberg, este último eligió a Rísquez como uno de los siete artistas más representativos del grupo de venezolanos distinguido por dedicarse al arte no tradicional. Además de Rísquez, también fueron escogidos: Milton Becerra, Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Claudio Perna, Rolando Peña y Margarita D'Amico.

8. Hasta 1974 el único museo de la capital era el Museo de Bellas Artes. Ese año se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Y en 1976, la Galería de Arte Nacional.

9. La pacificación y despolitización que condujeron al establecimiento de la democracia en el país se apoyaron en medidas populistas que en la administración interna aplicó Carlos Andrés Pérez desde 1973. Populismo que, a su vez, fue posible gracias a la bonanza económica que vivió el país por esos años.

10. *El Nacional*, 24-06-1979, p. E-10.

11. La secuencia de introducción que referimos fue agregada a la versión del filme que originalmente se proyectaba en la Sala Mendoza una vez que la exposición concluyó. Pero lo que pudieron ver los asistentes el día de la inauguración de *Radiografías*… fue el performance –acción en vivo– de Rísquez llegando a la Sala en el carrito frutero para entregar luego a cada asistente una fruta (entrevista a Diego Rísquez realizada por la autora el 26-07-2004).

12. Currículo de Diego Rísquez, 1977, material mimeografiado.

13. Mencionado por Diego Rísquez en entrevista realizada por la autora el 31-05-2004.

14. *El Nacional*, 24-08-1980, p. E-19.

15. Citado a través de Margarita D'Amico, *El Nacional*, 14-01-1979, *Papel Literario*, p. 4.

16. *El Nacional*, 08-02-1979, p. C-19.

17. Desde finales de 1973, el recorte en la producción de petróleo en los países árabes así como la decisión de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) de elevar sustancialmente los precios de este producto, resultó en altos ingresos para Venezuela por concepto de su exportación. Los efectos de esta circunstancia se verificaron en el país de inmediato, durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (entre 1974 y 1979).

18. Diego Rísquez, en *Estampas* de *El Universal*, 07-06-1981, p. 13.

19. Además, Castillo proyectó luces amarilla, azul y roja sobre la espuma blanca del jabón de una batea en su obra: *Lavandera* (2000). Asimismo, otra pieza de su serie *Banderas para espacios interiores* –la videoescultura *La bandera*–, exhibe, en lo alto de un asta, la imagen del estandarte transmitida por un monitor de televisión.

20. Entrevista a Diego Rísquez realizada por la autora el 23-08-2003.

21. A su regreso de Inglaterra, Barboza continuó experimentando con la "comunicación/participación". Dos trabajos suyos de 1974, estimados como emblemáticos en las artes de participación en Venezuela, son: *Cachicamo uno*: en la sala de exposiciones del Ateneo de Caracas el artista conversaba con los asistentes sobre los distintos objetos colocados en la suerte de cubículos en los que había dividido el espacio; y *La caja del cachicamo*: en espacios abiertos el público interactuaba con un objeto elaborado con dos grandes tiras de tela, una caja y cascabeles, e identificado con la palabra *cachicamo* (cf. Chacón, 2001: 75).

22. Formado por Omar Carreño, Rubén Márquez y Álvaro Sotillo. Carreño, principal agente del grupo, escribió: "La nueva obra debe atraer al hombre, exigirle no sólo un pensamiento, sino también una acción: debe establecer un diálogo y ayudarlo a afirmar su personalidad" (*Expansionismo. Manifiesto* I, Caracas, 29 de enero de 1967. Citado a través de: *Omar Carreño. Exposición antológica*, 1950-1983, catálogo nº 13, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, noviembre de 1983).

23. Que enmarcó la presentación de obras de arte de acción en diferentes espacios de la ciudad de Caracas durante el año 1981.

24. Cf. entrevista al doctor Rafael Rísquez Iribarren en *El Universal*, 29-02-1988, p. I-12.

25. Diego Rísquez, en *El Diario de Caracas,* 08-02-1995, p. 30.

26. Diego Rísquez, en *El Universal*, 04-02-1982, p. 4-1.

27. Diego Rísquez, en *El Nacional*, 09-10-1988, p. F-2.

28. Diego Rísquez, en *El Nacional*, 21-11-1991, p. F-2.

29. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 18-10-2004.

30. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 23-08-2003.

31. Diego Rísquez, en *El Universal*, 04-02-1982, p. 4-1.

32. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 23-08-2003.

33. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 18-10-2004.

34. En *Encuadre*, nº 12, septiembre de 1987, pp. 7-9.

35. Carlos Castillo, en entrevista realizada por la autora el 04-03-2004.

36. Diego Rísquez, en *El Diario de Caracas*, 10-08-1983, p. 23.

37. Diego Rísquez, en *Liberation*, 13-09-1985, p. 36.

38. Tomado de los créditos de *Bolívar, sinfonía tropikal*.

39. Milagros González, en www-.portal.arts.ve (consultado el 28-01-2005).

40. Según Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 18-10-2004.

41. Inés Quintero, en *El Nacional*, 05-07-2000, citado a través de Venezuela Analítica.com (consultado el 28-01-2005).

42. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 23-08-2003.

43. Diego Rísquez, en *El Universal,* 04-02-1982, p. 4-1.

44. Catálogo del Tercer Salón Nacional de Jóvenes Artistas, exposición nº 70, catálogo nº 70, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, noviembre de 1985.

45. Luis Ángel Duque, en www.revistauno.com (consultado el 17-06-2004).

46. *Orinoko, Nuevo Mundo*, guión de Luis Ángel Duque y Diego Rísquez, Producciones Guakamaya, 1981-1982.

47. *América* (1666), de la serie *Los cuatro continentes*, original del pintor flamenco Jan van Kessel (1626-1679).

48. Cf. *El Diario de Caracas*, 01-12-1985, p. 61.

49. *El viaje inverso, segunda intervención*, catálogo nº 2, MACC, octubre de 1984.

50. *El Universal*, 19-12-1985, p. 4-4.

51. Diego Rísquez, en *El Nacional*, 26-02-1989, p. F-12.

52. Marjorie Miranda, en *Encuadre*, nº 19, junio de 1989, p. 38.

53. Roberto Guevara, en *El Nacional*, 07-03-1989, p. B-15.

54. Asunto este que comenta Fernando Rodríguez en su nota sobre *Amérika*… publicada por *El Nacional* (31-03-1989, p. A-5), e incluida en la selección de críticas de este trabajo (cf. pp. 45-46).

55. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 23-08-2003.

56. Diego Rísquez, en *Encuadre*, nº 51-52, octubre-diciembre de 1994, p. 62.

57. Diego Rísquez, en *Encuadre*, nº 51-52, octubre-diciembre de 1994, p. 74.

58. Diego Rísquez, en *El Universal*, 18-11-1991, p. 4-1.

59. Diego Rísquez, en *Encuadre*, nº 51-52, octubre-diciembre de 1994, p. 70.

60. Diego Rísquez, en *El Diario de Caracas*, 10-08-1983, p. 23.

61. Diego Rísquez, en *Economía Hoy*, 20-11-1991, p. 28.

62. Diego Rísquez, en *La Revista de Caracas,* nº 67, *El Diario de Caracas*, 26 de febrero de 1995, p. 4.

63. Diego Rísquez, en *El Nacional*, 29-10-2000, p. C-1.

64. Diego Rísquez, en *Tal Cual*, 31-10-2000, p. 20.

65. Diego Rísquez, en *Economía Hoy*, 10-07-1998, p. 10.

66. María Gabriela Colmenares: *Cuatro venezolanas y una exótica en el último trimestre*, 8-12-2000, citado a través de Venezuela Analítica.com (consultado el 11-06-2004).

67. Según trascripción del programa 50 de *Aló Presidente*, 05-11-2000, localizada en www.globovision.com (consultado el 01-11-2004). Cinco días antes de que efectivamente el Presidente le dedicara a *Manuela*… un segmento de su programa dominical, Rísquez había declarado: "Es mi película de mayor alcance de público, con lo cual puede contribuir el momento histórico que estamos viviendo. Si de repente Chávez comenta algo sobre la película, la percepción que se tiene sobre ella puede cambiar" (*Tal Cual*, 31-10-2000, p. 20).

68. Cf. Juan Antonio González: "La Maja de Rísquez", en *El Nacional*, 18-02-2000, p. C-4; Alfonso Molina: "Señora de sueños y batallas", en *El Nacional*, 05-11-2000, p. C-9; Andrés Schafer: "Luces, cámara, quietos, Manuela Sáenz", en Tal Cual, 07-11-2000 (esta última incluida en la selección de críticas de este trabajo, cf. p. 54); Luisela Alvaray: "Manuela a lo grande", en *El Mundo*, 14-11-2000, p. 22.

69. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 23-08-2003.

70. Ídem.

71. Diego Rísquez, en *Economía Hoy*, 10-07-1998, p. 10.

72. Diego Rísquez, en entrevista realizada por la autora el 31-05-2004.

SELECCIÓN DE CRÍTICAS

IMÁGENES DEL MUNDO Y PUNTOS DE VISTA. BOLÍVAR, SINFONÍA TROPIKAL DE DIEGO RÍSQUEZ

Lo que se ha extrañado con mayor dolor en Cannes este año, en opinión de todos, son esos descubrimientos inesperados, esos filmes imprevisibles. Las secciones paralelas fueron tan tristes como la lluvia. A mi manera de ver, este filme venezolano habrá de ser la única sorpresa feliz de un festival que no las tuvo. Diego Rísquez rodó su película en súper 8 para, según ha dicho, no "encerrarse en una actitud de víctima que no puede completar sus proyectos". La rodó muda, no por pobreza sino por convicción: cree que el cine sin diálogos (aunque sí hay música en sus películas) es el apropiado para esta clase de tema alegórico sobre la doble imagen de Simón Bolívar (uno, el de los libros de historia y el otro, el revolucionario romántico, el amante, el hombre). Esta película es además una epopeya lírica cuyo rodaje duró tres meses, con un equipo permanente de veinte actores venidos de todas partes del país, y la participación de los habitantes de distintas poblaciones. Como los distribuidores encontraron este filme demasiado elitista (de hecho, es un filme que funciona en lo irracional y lo imaginario), Diego Rísquez mismo ha comenzado a encargarse de su difusión a través del país, en súper 8, en plazas públicas, galerías, o dondequiera que ha podido reunir un público. Bolívar ha llegado a transmitirse en televisión en un horario de gran audiencia, se encuentra este año por segunda vez en Cannes, y tiene todas las oportunidades de llegar al circuito comercial venezolano, el año próximo, en ocasión del bicentenario de Simón Bolívar. La de *Bolívar...* no es una carrera desdeñable tratándose de un filme rodado en súper 8 y con dinero de los amigos. Hay que admitir que tiene sus méritos. Desde las primeras imágenes es evidente que nos enfrentamos con un cineasta lírico de gran talento, totalmente digno de la herencia de Glauber Rocha. No conozco casi nada de la historia de Venezuela, baste decir que no he comprendido gran cosa de los cuadros alegóricos que encadena el filme, pero aun así el placer que he experimentado como espectador, intenso y perdurable, no ha sufrido daño alguno.

Diego Rísquez gusta ante todo de Eisenstein, Pasolini y Glauber Rocha: eso se aprecia en su cine que se inscribe con gracia en esa línea difícil, poco frecuentada en nuestros días.

Para su segunda presentación en Cannes (donde ya se había presentado el año pasado en súper 8), la película ha sido ampliada a 35 mm. El resultado es convincente y refuerza el impacto sensorial del filme: la ampliación a 35 le otorga a los colores del súper 8 una densidad y una materia, una permanencia del grano que no se habría podido obtener en 16 o en 35, y que se ajusta perfectamente a la estética del proyecto.

En pocas palabras, este pequeño filme en súper 8 es de lo mejor del gran cine.

Alain Bergala, *Cahiers du cinéma*, nº 338, París, julio-agosto de 1982, pp. 38-39.

DIOS-TORTUGA. ONÍRICO "ORINOCO"

Diego Rísquez es como su nombre lo indica, todo un riesgo. En *Orinoko, Nuevo Mundo* continúa revisando la historia de su país, Venezuela. Lo hace majestuosamente en súper 8 ampliado, indiferente a todo aquello que no alimente su sueño, ni el nuestro.

Un hombre en Caracas, con la idea fija de contar la historia de su país. Esto ocurre en 1980 y el hombre tiene treintiún años. Hasta entonces, ha sido actor, fotógrafo, pintor y escultor: un esteta. Pero la historia de Venezuela, que no es un asunto sencillo, requiere tanto de talento como de audacia. Diego Rísquez posee los dos. Y el mundo, asombrado, recibe de vez en cuando noticias suyas. En Cannes, de 1981, la crítica descubrió *Bolívar, sinfonía tropikal*. En París, desde el miércoles, es posible sumergirse vestido en los meandros del río Orinoco (*Orinoko, Nuevo Mundo*). Dentro de un año, el cierre debería cerrarse con *Amérika, terra incógnita*. Es que en menos de un tríptico uno no cuenta la historia de su país: se hace lo que se tiene que hacer. "Desde que pensé en *Bolívar*, fresco épico reflejo de la independencia de nuestro país –dice Risquez–, pensé en 35 mm. Como no conseguí el dinero y no quería convertirme en una víctima, ni mucho menos abandonar el filme por este tipo de problemas, decidí hacer el rodaje en súper 8". Tan arrogante propósito en la boca de un cineasta del llamado "tercer mundo" es algo de que alegrarse. Basta con ver *Orinoko...* para sentir que en Rísquez no hay ni búsqueda de compasión, ni chantaje alguno a la peliculita con méritos. Esto se debe a que el autor dispone de un gran tema que no se ve disminuido por la pequeñez del formato. El súper 8 es a Rísquez lo que un célebre huevo fue a Colón: un ahorro de tiempo. La metáfora es por demás pertinente, tanto que fue Cristóbal Colón el primero que se lanzara a las turbias aguas del delta del Orinoco. Colón es desde luego uno de los personajes del filme.

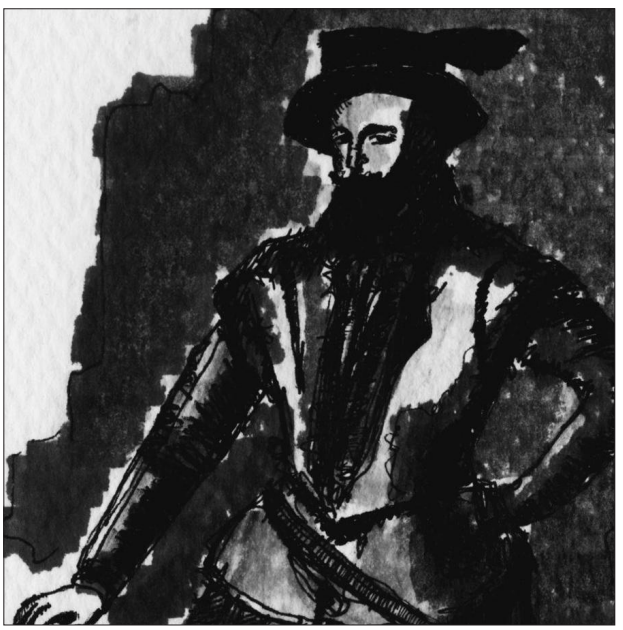
Muy serio y muy loco, *Orinoko...* es un filme "que marcha por sí solo". Antes de aventurarse con su tríptico, Risquez ya había realizado

Como Walter Raleigh en el rodaje de *Orinoko, Nuevo Mundo*

(en súper 8) un cortometraje de veintisiete minutos intitulado *Poema para ser leído bajo el agua*. Y es a la parte de hombre rana o de feto al acecho que perdura en cada espectador hacia donde se dirige *Orinoko*. Verla no es embarcarse al filo de las imágenes, entre las orillas de los planos: es perderse de una vez, es pasar a lo más alto, y una vez allí, dejarse sorprender y seducir por la reverberación del mundo.

El filme es "mudo" (no hay diálogos), sin embargo es sonoro. No habla, pero *ruge*. El rugido del río es el único parlamento del filme. Es el Orinoco el que transporta frente a nosotros la imagen de aquellos que –desde hace cinco siglos– no han dejado de remontarlo. En piragua, en bote, por los meandros, en la imaginación. Estas imágenes tienen la consistencia salvaje de aquello que, desprovisto de palabras, hace su mejor intento por poblar la pantalla. Indios precolombinos que vivían su vida cotidiana, el chamán yanomami un poco "high" (¡fumó yopo!), premoniciones de unos y alucinaciones de otros, conquistadores sin miramientos y piratas ingleses sin escrúpulos, asidos a una fortaleza en un día de gran calor, ascensión iniciática a El Dorado, lugar llamado de todos los mitos, escalada hasta el siglo XIX, desvío por casa de los dioses locales, todo esto en el rugir facundo del río.

"Como no utilizo diálogos, dice Rísquez, toda la columna vertebral de la historia pasa por la imagen." Esto no significa que el autor no conozca las vértebras, una a una. Sus indios son verdaderos, Rísquez los encontró, hablando apenas español, en la frontera con Brasil. Sus personajes –pequeñas figuritas disfrazadas– existieron en verdad, desde Cristóbal Colón a *sir* Walter Raleigh, pasando por Alejandro de Humboldt y su amigo Bonpland. También los dioses de la mitología indígena son auténticos: del dios-tucán al dios-hombre del maíz pasando por mi preferido: un gentil dios-tortuga que hemos visto, de espaldas, surcando, él también, el Orinoco.



Walter Raleigh según el boceto realizado por Gonzalo Picón en el guión original de *Orinoko, Nuevo Mundo*

Y la historia de Venezuela, ¿allí dentro? No se trata, sin dudas, de la de los manuales escolares. Sino de aquella que el río cuenta, hecha a partir de lo que el río ha visto *a la altura del nivel del agua*, entre las orillas y las poblaciones. Y eso que el río ha visto, es *la manera en que (los indios) nos vieron y no lo que (los blancos) eran*. Cuadros subjetivos de indios y blancos haciendo aparición dentro de sus campos visuales respectivos. Una mezcla entre la etnología del "cómo fue" y la arqueología del "cómo se transformó, *repentinamente*, una imagen". La originalidad de la indagación risqueniana es que ha hecho carrera de utilizar un acercamiento bruto (el germen documental del súper 8) cuando su verdadero tema es un doble retrato interior.

PD: Ante a un filme tan singular, la crítica hizo lo que pudo. Sería fascinante que el lector tuviese la curiosidad de verificar sus dichos. Sería fascinante que los filmes Lasa (que se distribuyen junto con *Orinoko...*) no fueran castigados por su coraje. Se dice también que *Orinoko...* tiene todos los elementos de un filme de culto, de aquellos cuyo título se murmura de boca a oreja cómplice. La oreja todavía alborotada por el ruido del agua y la boca llena del gusto a yopo.

Una ampliación ampliada

La ampliación de *Orinoko* fue realizada en San Francisco por Michaël Hinton en el laboratorio Inter-Format. El súper 8 es un formato cuadrado mientras que el 35 mm es rectangular. Durante el rodaje de *Orinoko...* Diego Rísquez dejó un margen superior e inferior de la imagen, previendo la ampliación. Esto no lo había hecho en su filme predecesor, *Bolívar, sinfonía tropikal*, donde la ampliación no estuvo inicialmente prevista.

La ampliación, directamente del súper 8 a 35 mm, requirió un mes y medio de trabajo. En un primer momento se procedió a hacer una prueba, escena por escena, de la copia en súper 8 a fin de verificar si en el momento de la ampliación sería necesario aplicar más luz. En la medida de lo posible, vale decir las más de las veces, la ampliación conservó su iluminación original. Luego se procedió, a partir del súper 8 Kodak, a

Exhibición en París de *Orinoko, Nuevo Mundo*

hacer una serie de pruebas sobre diferentes películas, obteniendo diferentes texturas.

La ampliación propiamente dicha fue efectuada fotograma por fotograma. En el extremo de una larga mesa rectangular se fijó el proyector súper 8. En la mitad, sobre una pantalla pulida, la imagen se reflejaba. Al frente, en el extremo opuesto, una cámara 35 Mitchell registraba el fotograma. Y así se continuó, a razón de veinticuatro imágenes por segundo para un filme de 143 minutos.

El sonido (ruidos y música) fue grabado en estudio durante una semana. Primero en 16 magnético para luego ser transferido en óptico sobre el 35 mm (*Extracto del Press Book*).

Serge Daney, *Libération*, París, 13-09-1985, p. 36.

PARA VOLVER A CREER

La dinámica de los medios opera con sentido histórico y contemporáneo. El desarrollo de los nuevos lenguajes aspira a una libertad que termina por ser fuente de renovación. Diego Rísquez nos da esta semana un extraordinario ejemplo: su película *Orinoko, Nuevo Mundo* es la primera "intervención" de los nuevos lenguajes plásticos en un medio ya tradicional y clásico, como el cine. El efecto es formidable. Sentimos que, a la vez, los nuevos medios no convencionales de las artes plásticas y el cine como proceso comunicacional han sido sacudidos desde sus bases. Es posible que por eso, esta película-evento va a sorprender a todos, y a desconcertar a muchos.

De la inocencia del primer cine podemos recordar la fuerza mágica de la "aparición" de los elementos humanos, de paisajes y la vida urbana que antes se habían registrado sólo por la transcripción de las artes plásticas tradicionales. El hecho, aun empobrecido con las técnicas rudimentarias y la reducción cromática al blanco y negro, produjo la más grande revolución en la comunicación, y bien puede decirse que, desde entonces, la humanidad comenzó a encontrar una experiencia compartida. Las imágenes lo decían todo. Y aun desbordaban, porque el espectador debía recrear todo aquel universo con su propia imaginación. El cine parlante inicia la decadencia porque coincide con la expansión comercial y el surgimiento de los primeros signos de codificación, las manipulaciones sociales y políticas, los credos morales y las censuras y autocensuras. El cine es una industria y lo sigue siendo aún después del afianzamiento artístico del llamado "cine de autor", que vino a rescatar la figura del director del simple papel de fabricante de películas que se le había asignado por casi medio siglo. Pero el cine depende de

la literatura y el teatro, está ligado a una función de entretenimiento previamente condicionada. Eso explica el impacto del documentalismo francés de los años 60, cuando Chris Marker y Jean Rouch sorprendían con la frescura del documento y el vigor del montaje sobre material puramente extraído de filmaciones vivas de la realidad. Aun el mejor cine actual es todavía prolongación de una concepción arcaica del medio, sujeta a patrones que no han variado, en lo general, desde los comienzos de la industria parlante. Algunos todavía pensamos que el cine es joven y tiene adelante las mismas posibilidades insólitas que todos los medios creadores. El *Orinoko...* de Rísquez tiene, en este sentido, un caudal de respuestas.

Orinoko... tiene parentelas ancestrales y vínculos con la vanguardia. Rísquez utilizó originalmente el súper 8, en un alarde de confianza en la capacidad creadora implícita en el cine, y con este recurso precario realizó un excepcional espectáculo reacio a las clasificaciones. *Orinoko...* tiene momentos rituales, aprovecha la fuerza invocadora de las ceremonias y los viejos "autos sacramentales", la tensión contra el viento del tiempo que dramatiza tan singularmente el concepto de "cuadro vivo", la belleza plástica y de acción de los performances y *happenings*, la verdad incomparable del documento, la riesgosa aventura de la metáfora, y la audaz intervención artística en los contenidos míticos e históricos, sin desaprovechar un medio portentoso, el cine.

Por romper con el concepto tradicional de "filme" industrial, *Orinoko...* puede requerir una especial disposición del espectador. Pero no necesariamente una atención forzada. Creo que por el contrario, lo correcto es decir que *Orinoko...* se aprecia mejor en un estado total de espontaneidad. Hay que dejar fluir ese nuevo "tempo" que apresa tan maravillosamente acciones en la naturaleza, como la escena en la que Walter Raleigh se abisma al "palpar" el lecho del río rojizo y primordial, lo que nos permite asumir acontecimientos históricos en secuencias libres que se alternan con otras míticas y mágicas. Lo notable es que cada secuencia tiene el desarrollo y ritmo apropiados, que aborde la pantalla por los segundos necesarios para alcanzar su justo sentido y valor. Que la mecánica de cine se adapte a los nuevos usos.

Rísquez trabaja igualmente con una conciencia cultural específica. La escena alucinante de las amazonas está filmada ex profeso en un ambiente enceguecedor, al punto que todas estas mujeres, formando un cerco ritual, danzan en la luz como si fueran las muñecas de Reverón. La secuencia de Humboldt y Bonpland trae otro tiempo, el de la meditación, el de la secreta y untuosa comunión con la

Orinoko, Nuevo Mundo: Humboldt en homenaje a Magritte

naturaleza, y los paisajes de algunas de estas escenas adquieren la gravedad cerrada con que los pintores europeos vieron la naturaleza americana en el siglo XIX. La posición del realizador es, desde luego, la más libre: su propósito es recrear los contenidos que le corresponde, como autor, y utilizar los recursos que los lenguajes aún conservan como esas reservas privilegiadas de los medios. Es la primera gran incursión del cine en las aguas míticas de América y a su lado, tentativas que han sorprendido al mundo como *Fitzcarraldo*, no dejan de ser crónicas previsibles que apenas descubren ocasionales signos de un mundo suntuoso que permanece distante, en la fascinación del misterio americano. *Orinoko...* despierta los deseos de volver a creer que el cine todavía no ha empezado su etapa más profunda y concluyente como medio artístico.

Roberto Guevara, *El Nacional*, 04-03-1986, p. C-8.

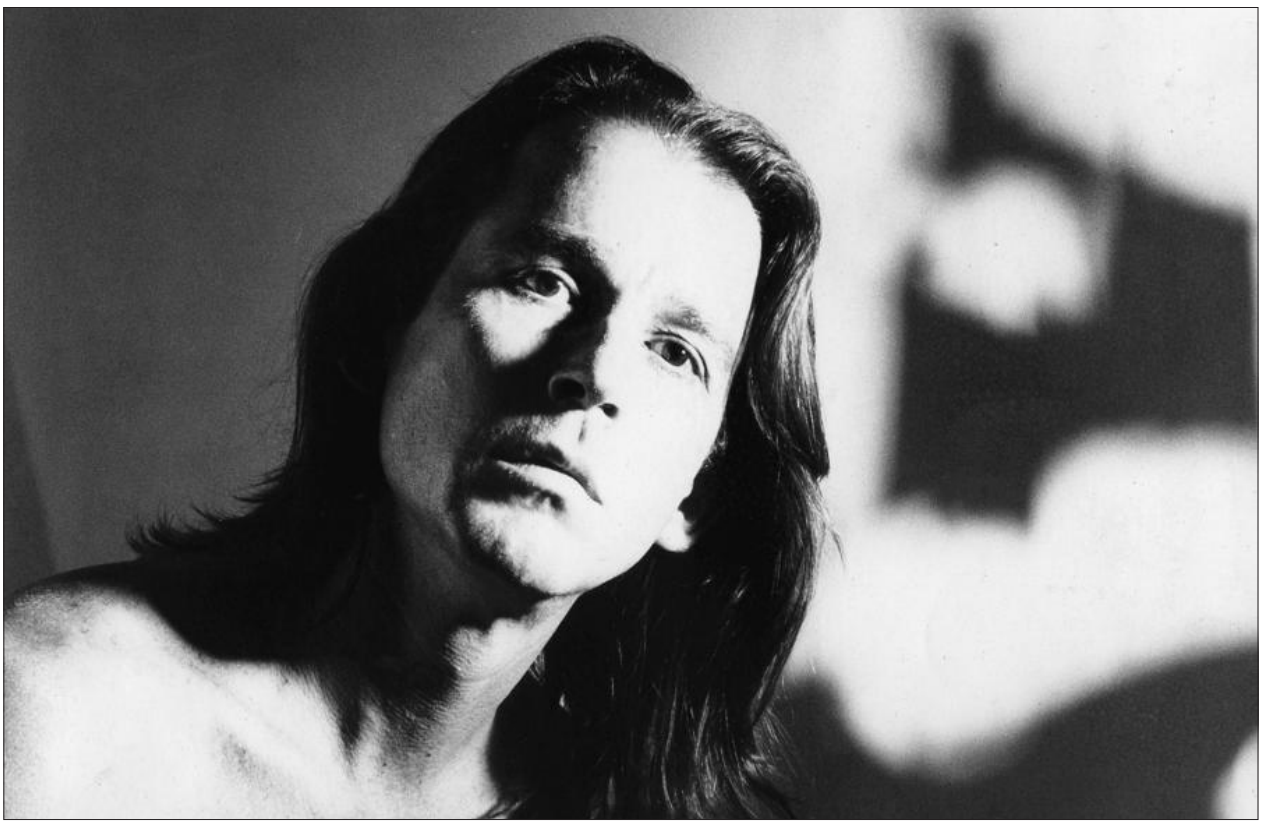
ORINOKO, NUEVO MUNDO

Los filmes realizados en súper 8 parecieran ubicarse dentro de ese género de películas que la crítica norteamericana denomina "cine personal" o de "acento personal": cine de bajísimos costos, donde la imagen plástica (lo puramente sensitivo) pesa sobre los valores argumentales, cine exhibicionista e irreverente. A lo ya citado, se agrega la fascinación que produce en los espectadores la proyección de cualquiera de estos filmes de pequeño formato: ellos realizan una utopía tecnológica. Cada cual puede filmar ahora su película, así de simple, como quien sujeta una *caméra-stylo* y escribe su pensamiento.

Esta fascinación que produce el estar frente a la posibilidad (ilusoria, por supuesto) de democratizar el acceso a un costoso medio como el cine, sumado al aire juvenil de los primeros intentos, es quizás lo que provoque la indulgencia de cierta crítica, el cándido optimismo que llueve sobre estas innovaciones de la técnica, sobre sus realizadores y festivales.

Antes de asistir a las proyecciones de cine súper 8, en mis fantasías, Diego Rísquez, director de *Orinoko, Nuevo Mundo*, representaba ese paraíso cinematográfico de "acento personal"; a él no le importa la distribución ni la exhibición comercial de sus filmes, él está al margen –dice– de esas cosas. Hay una "K" intercalada en la palabra Orinoko, lo que con cierta ingenuidad de mi parte, me hacía relacionarlo a ese Kultural de finales de los 60. Pero mis discos de Black Sabbath y Hendrix se quedaron, por los momentos, en sus carátulas.

Lo mejor será dejar que la película *ruede* de nuevo en nuestra



Fotografía promocional de *Orinoko, Nuevo Mundo*

mente y hacer algunos comentarios. El primer aspecto que llama mi atención es la estrategia narrativa planteada por el director. Aquí me quiero referir concretamente al *punto de vista* desde el cual se nos narra el argumento de *Orinoko, Nuevo Mundo*. El narrador de *Orinoko...*, como si se tratara de calcar la novela más conservadora del siglo XIX o principios del XX, es un narrador omnisciente, selectivo. Elige a un chamán (selecciona a un personaje) para –a través de él– contarnos la historia del viejo Nuevo Mundo. El chamán inhala una droga que le provoca una serie de visiones premonitorias sobre la futura llegada de Colón, *sir* Walter Raleigh, don Antonio Berrío, Humboldt y Bonpland. ¿Pero en qué consiste el carácter conservador de esta propuesta narrativa? El chamán y su viaje psicodélico son relegados por Rísquez a la función de un simple pretexto dentro del artificio de la narración. La cultura del chamán, su visión particularísima del mundo, no parece haber sido tomada en cuenta para la elaboración de las imágenes de *Orinoko*. Hubiera sido interesante que el director se preguntara acerca de una posible visión indígena del nuevomundismo, y nos lo hiciera sentir por momentos en su discurso. Pero no fue así, y a mi entender la narración pierde complejidad.

Lo mismo acontece con la propuesta de una visión psicodélica en el desarrollo de la trama. El chamán consume una poderosa droga, pero sus visiones se asemejan a una rápida lectura de la historia del hermano Nectario María. Aquí nos sucede como en los misterios de Eleusis donde "los colores se oyen y los sonidos se ven", aquí la conciencia nunca se disuelve ni se trastoca para mostrarnos el mundo como un todo caóticamente interrelacionado. No se trata de la cama donde Baudelaire se tiende delirante. Este viaje que Diego Rísquez como narrador emprende, a través de un chamán, es un mal *viaje*. Hay una contradicción entre el intento por asumir la experiencia paranormal de las sustancias psicodélicas y el desarrollo de una trama explicativa y cronológica. En fin, una trama de itinerarios convencionales.

La visión de nuestra historia, como país y continente, que Diego Rísquez comunica es la de un "museo imaginario". *Orinoko, Nuevo Mundo* transcurre, al igual que *Bolívar, sinfonía tropikal*, como un encadenamiento de arquetipos con que una cultura urbana (preferentemente aquella difundida por los medios de comunicación de masas) representa los clásicos sucesos del descubrimiento, la conquista o la independencia.

En *Orinoko...* hay personajes hermosos, como *sir* Walter Raleigh (personaje de importancia central en este filme), pero totalmente desaprovechado. Cualquier lector de las memorias del pirata inglés (*Las doradas colinas de Manoa*, ed. Centauro) se dará cuenta de ello.

Lo que yo recuerdo de esta película son unas imágenes grandiosas de notable efectismo y fuerte tono alegórico, muy cercanas a la estética del *kitsch*. Imágenes que impresionan por su puesta en escena, por su carácter marcadamente pictórico; pero sólo imágenes estáticas, una vez que se les anima y desarrolla, se degradan con gran rapidez y cansan.

Por otra parte, no quisiera comentar el simbolismo ingenuo y recurrente: por ejemplo el indio que señala hacia la selva frente al conquistador, extendiendo el brazo y mostrando la palma de su mano pintada de dorado. Los espectadores deben entender, sin mayores justificaciones, que el aborigen explica al recién llegado hacia donde quedan las auríferas colinas de la ciudad perdida. (Nota: esta situación pude descifrarla gracias a la ayuda de un amigo común que tengo con Rísquez, de quien oyó a su vez la explicación.)

Claro está que no todo son nubarrones en *Orinoko, Nuevo Mundo*, en ésta aprecio por momentos un paisaje "impregnado de alma", a la manera de los expresionistas (el río ensombrecido atravesando una naturaleza amenazante); la lentitud en el ritmo del montaje, que a veces se convierte en una forma de penetración psicológica; la bella imagen de Amalivaca grabando un petroglifo en forma de espiral, suerte de gran metáfora de la trama a desarrollarse; aquel hombre ungido en oro flotando sobre las aguas del río; la música atildada de Alejandro Blanco Uribe, siempre oportuna al llenar los grandes espacios vacíos de la narración.

A pesar de estos méritos aislados, se impone el lugar común, el temor a propuestas narrativas de cierto riesgo, de verdadero "acento personal". Sería lamentable que el súper 8 se convirtiera en la antesala de un cine complaciente, y que Diego Rísquez fuera el Cecil B. De Mille del pequeño formato.

Igor Barreto, *Imagen*, nº 100-3, enero de 1985, p. última.

SOBRE TIERRAS INCÓGNITAS

Sin duda, la obra cinematográfica de Diego Rísquez puede ser contrapuesta al adocenamiento temático y a la chatura formal que campea en buena parte del cine nacional. Hacer cine de "vanguardia" en un medio dominado por el comercialismo más extremo no es, ciertamente, el camino más fácil. Y Rísquez lo ha transitado a una escala y con una tenacidad sin precedentes (éste es su mérito mayor y no el de iniciador o de cultivador solitario, ya que una

prolongada tradición del súper 8 y de algunas tendencias del cortometraje en formatos mayores, participan de una estética similar). Pero me da la impresión de que muchos de los que han escrito sobre sus películas, y el mismo director en algunas de sus declaraciones, caen en una categorización equívoca: tildar de artística una obra no por sus resultados sino porque desecha la sintaxis y los códigos habituales y se acerca a los valores de un arte consagrado como la pintura y practica una estética "preciosista". No son ajenos a este *parti pris* un ingenuo desconocimiento de la especificidad y las posibilidades del cine y, en no menor medida, un cierto decadentismo elitista que busca modelos que oponer al prosaísmo, bueno y malo, del cine nacional. En síntesis, me parece, para no entrar en disquisiciones demasiado abstrusas, que la perspectiva crítica más prudente en este caso no es enfatizar a priori su diferencia, sino buscar los parámetros genéricos con que se puede juzgar cualquier filme.

Para mí, el mayor mérito de esta última obra de Rísquez es su escenografía y las formas de simbiosis que logra con planteamientos propiamente plásticos. Con elementos escasos y pobres, se logran no sólo reconstrucciones suficientes de ambientes nada sencillos, sino que éstos adquieren una propia expresividad artística. Si a esto sumamos una foto excelente de Andrés Agustí, un montaje categórico y una musicalización, a ratos excesiva pero siempre envolvente, nos encontraremos con una imagen bien facturada y plena de valores formales. Lo cual contrasta con la notoria pobreza narrativa del filme, ante todo su carácter abigarrado y confuso. En éste hay dos lenguajes que nunca se sintetizan. De una parte, una especie de realismo llevado al límite –larguísimas secuencias, una historia mínima, un *tempo* lentísimo, el regodeo en situaciones y detalles sin peso anecdótico, una cámara de escasos movimientos–, suerte de naturalismo hiperbólico, que de haber sido llevado a sus últimas consecuencias, hubiese sido seguramente interesante. Pero, por otro lado, éste se mezcla de mala manera con el delirio alegórico, la ruptura de los códigos naturalistas, las más gratuitas gimnasias de cámara y, en general, con una quincallería de efectos sacados del viejo desván del vanguardismo superochista. Todo ello elimina la coherencia de esa historia minimalista sobrecargada de no pocos aderezos prescindibles. Ello se corresponde, además, a un enorme vacío de contenidos conceptuales que no compensa la profusión metafórica. El filme es un desmesurado pleonasmo, la reiteración de un único y obvio significado: la magnificencia del mestizaje. De allí, la dosis de tedio que provoca.

Fernando Rodríguez, *El Nacional*, 31-03-1989, p. A-5.

AMÉRIKA: ENGENDRO VANIDOSO

El barroco es algo muy serio como para andar endilgándoselo a cualquier producción con pretensiones. Basta con pensar en la arquitectura vienesa, en San Juan Tepoztlán o en el culteranismo, para medir la desproporción existente entre el auténtico barroco y estas baratas imitaciones del género. Sucede que, con esta infección que ha entrado de posmodernismo, algunos piensan que con vestir de estantiguas a unos actores y tratar de reproducir un ambiente entre monacal, seudovelazqueño y circense, ya han levantado una creación barroca: logran un adefesio.

Amerika, terra incógnita es apenas un esperpento con pretensiones artísticas. El resultado no puede ser más deplorable: el público, en cualquier proyección, ríe a carcajadas ante la gruesa concepción de las escenas y situaciones, incluyendo la más lograda, la que se adorna con la máxima pretensión de reproducir a la *Venus del espejo*, en plena faena onanista. Este producto lleva el nombre de película por la misma razón que esas cosas que escribe Harold Robbins reciben el extravagante título de novelas: porque por fuera parece una película. Pero cinematográficamente es lo más alejado de un filme: no existe sentido alguno de la dirección, los actores se arrastran en interminables secuencias totalmente innecesarias y cansonas (ese indio encarchado, cargando una guacamaya en un palo...), la narración depende exclusivamente de la intención que quiera buenamente prestar el espectador, pues en sí ni cuenta ni resuelve ni ofrece nada: la cámara sólo prueba los abusos que se pueden cometer en la filmación manual, y el recurso al simbolismo, además de anticuado, es de una torpeza sublime que alcanza su esplendor en el repetido girar de un trompo. No se sabe muy bien si es que los actores estaban "inspirados" o es que recibieron la orden de actuar con efecto de sonambulismo. Una cosa es que no hablen nada y otra muy diferente que ni siquiera muevan un músculo y hagan el más mínimo gesto. Por momentos, parece una representación de sombras chinescas, de caricaturizados que resultan. Sólo con intenciones cómicas puede tener sentido semejante actuación más fantasmal que hierática. Por lo demás, lo que cuenta no pasa de ser el mismo clisé manido: la rapacidad del conquistador, la nobleza del indio, el encuentro de dos razas en una relación largamente demorada en su cumplimiento amoroso. Que de haberla filmado antes, se le termina la tramoya al petulante director.

Si ésta es la alternativa al cine venezolano de contenido social, el que sólo pinta ranchos, marginalidad, putas, policías y malandros, más vale regresar a *Araya* y aun a *La balandra Isabel*: no se

Amérika, terra incógnita: guacamaya al borde del mar Caribe

ha avanzado nada. Si acaso, como curiosidad, contará en la historia como el aporte del sifrinismo caraqueño a la cinematografía local: película de niños bien para probar que tampoco ellos saben hacer cine.

Volviendo a lo del barroco y todas esas monsergas sobre lo real imaginario. Quien mejor caracterizó al género fue Borges. Es aquello de que "corresponde a esa etapa en que el arte propende a ser su propia parodia", agregando que "el defecto esencial del barroco es de carácter ético: denuncia la vanidad del artista". Lo primero es inaplicable a *Amérika...*, pues para que fuera parodia, primero tendría que haber sido arte. Sin embargo, Borges acertó con la crítica moral: no es nada difícil leer a través de la pretensión de un cine exquisito, la inmensa vanidad del señor Rísquez.

Juan Nuño, *El Nacional*, 25-03-1989, p. A-6.

ALEGORÍA, POSVANGUARDIA E HISTORIA OFICIAL

Diego Rísquez se autoexplica: "en 1980 emprendo la realización de una trilogía fílmica de la historia mítica y la historia real del continente americano y escojo la visión alegórica como sistema estético de significación y expresión, como principio estilístico de la fusión, buscada entre lo mítico y lo real".

El manejo del mito y la alegoría, a los cuales quizás puedan corresponder los conceptos de sentido global (¿primigenio?) y representación, respectivamente, no son nuevos en América Latina, y son particularmente importantes en su cine. Nada de despectivo tiene la exclusión del atributo de novedad, para quien escribe, desde que en nuestra cultura parasitaria (es decir no aborigen) tal atributo ha pasado hace tiempo del reino de la modernidad humanista y burguesa al del beneficio económico y burgués (acaso resida allí parte del secreto del famoso, intencionalmente nacido viejo, posmodernismo). Y también desde que –hace mucho más tiempo– los estetólogos se preguntan sobre el misterio de la eternidad del arte.

El hecho es que en la cultura latinoamericana la dificultad de captarse a sí misma es profunda y desgarradoramente auténtica. La presencia del mito es en ella, todavía, un misterio, una aspiración,

Homenaje a Reverón, en *Karibe kon tempo*

un áspero reto. Su búsqueda un afán, su resultado, todavía, una invención. Ahora que, inmerso en la espantosa, imparable corriente de la cultura parasitaria, nos encaramos a la castración del concepto de identidad (como de tantos otros: revolución, desarrollo, participación, etcétera), la búsqueda del mito se mantiene, a lo mejor por la dificultad que todavía presenta para el sistema digestivo, valga la redundancia, del "sistema".

Desde este ángulo, desde el ángulo de la angustia de los tiempos, el planteamiento formal de la trilogía de Rísquez es absolutamente legítimo. Es, además, refrescante, por su independencia del chantaje pedestremente mercantilista del cual han caído víctimas –con disfrute o sin él– noventa y nueve sobre cien de nuestros cineastas. Con esto no se quiere colear la pazguatería de una supuesta pureza de Rísquez, quien con calculada prudencia ha ido abriéndose paso en diversos ámbitos promocionales y mercantiles, sin la menor ingenuidad aunque con provechoso orgullo. Es refrescante, como lo son los diez años de documentales de Carlos Azpúrua, salvando las distancias, naturalmente, entre el esnobismo del *jet set* posmescalínico y la combativa inmersión en lo social. Se trata de un valor no secundario, de demostración de que se puede, hasta en Venezuela, hacer un cine no alineado con la famosa ideología "industrialista".

Pero la legitimidad de que estábamos hablando es de orden estético, a partir de la problemática antes esbozada, de esa búsqueda del mito que atormenta el pensamiento y la imaginación latinoamericanos inclinándolos hacia las figuras barrocas de la alegoría. (Es interesante que Benjamin haya tratado el concepto de alegoría a propósito de la literatura barroca, y que la cultura latinoamericana contenga tanto de barroquismo y de alegórico: debe haber quien se haya ocupado de este problema...) Frente al intelectual latinoamericano se yergue una realidad fragmentada que busca la acción unificadora del mito, pero cuando su imaginación recurre a la figura alegórica lo que hace es ahondar esa fragmentación. Lo genial de cierto cine brasileño (obviamente Rocha, pero no solamente él) es la conciencia, o la intuición, de esta esencia fragmentaria (cf. Peter Burger. "El concepto de alegoría en Benjamín", en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987). En ese cine, la representación alegórica es manejada como visión de contradicciones, desgarramientos, coexistencias trágicas y tragicómicas; como negación iracunda de toda armonía. La misma "estética de la violencia" de Rocha corresponde a esta voluntad, o sentimiento, de no-conciliación, entendida como extrema posibilidad de respuesta al interrogante latinoamericano. De este modo, la alegoría brasileña encarna, con una buena dosis de crueldad, la imposibilidad de lo unitario, de lo resuelto e incluso de lo

comprensible, como irracionalidad asumida con rabia, desesperación y sarcasmo.

En cambio, la trilogía de Diego Rísquez tiende constantemente a lo bello, en el sentido convencional de placentero y armonioso. Aunque plante angulaciones arbitrarias (insignificantes), algunos efectos sorprendentes, unas composiciones ostentadamente pictóricas en difícil equilibrio entre parodia y cita refinada, así como un desenvuelto vaivén entre mamarracho y *kitsch*, su eventual humor no pasa de intermitente sonrisa de complicidad intelectual, sus invenciones –elementales o elegantes– resultan juegos de corto alcance, mientras los intentos de *mythos* (en el sentido de relato originario), así como figuras y conceptos de la alegoría, son confirmaciones y hasta simplificaciones del optimismo triunfalista de la "historia oficial".

Se trata así de una forma que recoge la tradición de la vanguardia al contradecir códigos y usos consagrados, pero la niega al proponerse como objeto de consumo estético, lo cual es característico de la posvanguardia. Sin embargo, aquí también encaja mal: si se recuerda el cine *underground*, no puede negársele la vigorosa búsqueda de una negación sustancial, sea del sistema sociopolítico, sea del esteticismo, o de ambos. Estaríamos frente a algo que podríamos, por ejemplo, denominar pos-pos y que consistiría en utilizar el pos para declararlo superado ostentando otro pos inequívocamente posterior, es decir (y aquí se cayó el burro) más moderno (lo cual es la ambición ni tan oculta de los posmodernos). Así, por ejemplo, el *kitsch* aquí no es ni travesura desmitificadora ni (mal) gusto popular, sino auténtico mal gusto por lo inauténtico: resulta inútil referirse a Velásquez y a Picasso, o reducir a mímica traviesa lo épico, lo multitudinario y la opulencia, si después se nos presenta (para colmo en correspondencia con una beldad criolla arquetipal como María Luisa Mosquera encarnando a una española) un indio sacado de un figurín de moda imitando al Bela Lugosi de *El último de los mohicanos* (Maurice Tourneur, 1923).

La proposición que se extrae es la siguiente: fijar en forma alegórica las figuras consoladoras que pueden extraerse de las construcciones historiográficas más simples y satinadas, aceptándolas como auténticos mitos. Y, jugando en varios tableros a la vez, revelar que sea la independencia, sea la conquista, o la madre patria, son exactamente las imágenes que padres y tutores nos han vendido hasta ahora.

Ambretta Marrosu, *Cine Oja*, n° 18, junio de 1989, pp. 4-5.

KARIBE KON TEMPO

Aunque muchos autores buscan sus orígenes en la literatura, claros ejemplos de la alegoría se encuentran en las artes plásticas y, muy especialmente, en la pintura figurativa. En esta disciplina resulta bastante común la personificación de ideas, conceptos y valores abstractos, como los vicios y las virtudes. Un claro ejemplo es la representación que de la diosa Fortuna realizaban los antiguos romanos, quienes siempre mostraban a la deidad con una esfera que simboliza la inestabilidad humana.

Es su acepción más genérica, una alegoría es una ficción que representa una cosa por otra, es una asociación híbrida de una imagen y un concepto, y a diferencia de la metáfora, aquella puede llegar a conformar toda una obra –Aristóteles la llamó metáfora continua–. Su importancia como figura retórica reside, no sólo en sus valores expresivos, tanto poéticos como filosóficos, sino también en su capacidad para interpretar, de manera profunda y conceptual, los mitos.

Todo esto demuestra, entonces, por una parte la fuerza estética de este recurso, y por otra, una función clara que va hacia la interpretación del orden del mundo, de su conformación, y es una manera de concebir la realidad que, por su misma esencia mitológica, tiene una profunda raíz histórica.

Partiendo de esta breve caracterización, podemos afirmar que el cine, en su tendencia a narrar a través de imágenes, se nos presenta como un medio eficaz para trabajar con este tipo de figuras.

En el caso del cine latinoamericano en particular, y de las artes latinoamericanas en general, la presencia del mito es constante. Una ilustración clara de ello es el texto de Ambretta Marrosu, publicado en el n° 18 de *Cine-Oja*, sobre la trilogía de Diego Rísquez, autor que ahora nos ocupa.

Su más reciente obra, *Karibe kon tempo*, se estructura con base en dos tipos de representación, por llamarlos de algún modo. Un primer estadio donde se narra una historia de manera más o menos convencional, y un segundo estadio, donde aparecen los iconos-alegorías que ya nos son familiares en la obra de Rísquez.

En ese primer nivel narrativo se nos cuenta la historia de Santiago, pintor que, a la manera de Armando Reverón, ha elegido el aislamiento en las playas del litoral para expresarse. Santiago responde a la más clásica representación del artista romántico, talentoso y atormentado. No es únicamente que ha elegido el aislamiento, la soledad como medio para expresarse, es que además –como Reverón– convive con una obsesión: captar la luz del trópico. Una historia que no tiene mayores visos de originalidad y

que Rísquez decide, acertadamente, presentar de manera bastante tradicional.

El mundo de Santiago está claramente dibujado en el filme. Primero, a través de los ambientes: el litoral, un mundo rural, lejano, relativamente salvaje, sin las influencias de la modernidad, de lo cosmopolita o del mercado del arte. Ese es el escenario elegido por el personaje para protegerse de las presiones que la contemporaneidad ejerce sobre el artista. El otro ambiente visitado por Santiago es la gran ciudad: Nueva York, paradigma de la modernidad, de lo cosmopolita y, actualmente, centro del mercado y de las vanguardias del arte. Exactamente la representación de todo aquello de lo cual Santiago pretende huir.

Por otra parte, alrededor de Santiago se mueve un grupo de personajes que terminan de definir el contexto, las aspiraciones y los rechazos del personaje. Claudia, especie de musa inspiradora, pragmática, sensible y comprensiva, por ello se convierte, también, en la guardiana de las necesidades expresivas de Santiago. Alfredo, *marchand d'art*, mánager del pintor. Alfredo puede soportar todos los desplantes del genio porque busca y quiere la ganancia, participar del gran mercado que es Nueva York. Isabella, la galerista llegada de la gran manzana. Lo interesante de este personaje es que se convierte en la verdadera espectadora de ese fenómeno que pretenden ser la personalidad y la obra del artista. Más que la influencia extranjera, o la presencia colonialista o imperialista, Isabella es la apertura hacia el nuevo mundo que representa, para ella, ese lugar. Mientras Claudia se nos muestra siempre un poco ausente, aun cuando resguarde la condición existencial de Santiago, Isabella se entrega a la experiencia del trópico, de la luz, y aunque en la narración esto no parece intencional, resulta, finalmente, un personaje mucho más cercano al pintor, capaz de experimentar, como él, las sensaciones que el ambiente le ofrece, convirtiéndose, gracias a las experiencias por las cuales la lleva Juan Irene, en una especie de reflejo del pintor.

Por último está Juan Irene, tal vez el personaje más interesante y cuya presencia logra el mayor peso en todo este cuadro de personajes. Juan Irene es el asistente del artista, pero es también la presencia de lo telúrico, de lo popular, y sobre todo, es el nexo con el nuevo mundo donde tendrían cabida los mitos, las alegorías, y los grabados que ilustran los relatos de la conquista a los que tanto debe, al parecer, la iconografía de Rísquez.

Esta enumeración, un tanto larga, de ambientes y personajes tiene una finalidad. Demostrar que Rísquez ha sabido seleccionar los elementos que componen su narración y, con ellos, recrear una personalidad y un contexto que son el centro del filme.

Ahora bien, decíamos que Rísquez ha elegido en este nivel un estilo más bien convencional para la representación. Todo lo arriba expresado no pretende más que demostrar tal afirmación. También nos permite llegar a esta proposición: el alto grado de narratividad de *Karibe kon tempo*, una forma que recuerda el cine más tradicional y a la cual Rísquez no se había acercado en sus obras anteriores. De ahí también el uso de los diálogos que antes nunca estuvieron presentes.

Obviamente, a estas alturas del cine, el diálogo resulta casi imprescindible, no sólo porque forma parte de la institución y porque el público lo exige, sino sobre todo, porque ya es un elemento, un recurso fundamental para la creación de sentido. En el caso de *Karibe kon tempo*, el estilo narrativo del filme amerita este recurso. Pero, lamentablemente, a pesar de las múltiples manos que, al parecer, intervinieron en esa parte del guión, o tal vez a causa de ello, los diálogos resultan no sólo excesivamente explicativos, sino falsamente filosóficos, falsamente trascendentes, estructuralmente mal planteados, para no hablar de la entonación y uso que de ellos hacen los noveles actores.

Sin embargo, como en todas sus obras anteriores, el manejo de ciertos códigos –en particular los encuadres y los movimientos de cámara– nos remiten a una visión del mundo propia del autor y ya conocida por el espectador. Los largos paneos y extravagantes movimientos de cámara –suavizados probablemente por el formato 35 mm– crean una atmósfera y un ritmo que podríamos calificar como elegantes. A veces discretos, sobrios, a veces excesivos, casi intolerables, en cualquiera de los dos casos el filme resulta sumamente estilizado. Todo lo que recrea y rodea el mundo de Santiago es una muestra de buen gusto y del más exquisito confort. Cuando no, se nos presenta Juan Irene, o la magnífica modelo negra, o los bailes de tambor a la orilla de la playa: otro mundo que, sin duda, siempre se muestra a través del ojo de Rísquez. Es decir, un mundo exótico, estilizado en la mayoría de los casos, casi popular, pero mucho menos *real* que el exquisito contexto de la élite; es decir, de los artistas y/o de los burgueses que son quienes en realidad viven y expresan verdaderas inquietudes espirituales o intelectuales. Todas ellas resumidas en la obsesión por la luz, dicha en los diálogos y mostrada de manera bastante ingenua por medio de planos del sol y saturaciones que terminan en una especie de fundido a blanco, y en la integridad del artista, su derecho a elegir su estilo personal

frente a los mercenarios del arte: un par de isotopías, si no una sola, que atraviesan toda la narración haciendo que el discurso sea limitado y constante, aunque no necesariamente reiterativo.

Ese otro mundo, además, está representado por el segundo nivel de la narración, el nivel de las visiones o alucinaciones del pintor, de los "conocimientos" míticos y místicos de Juan Irene, y de las propias recurrencias autorales.

Formalmente mucho más elaborado, es éste el nivel más parecido a la obra anterior de Diego Rísquez. Si el mundo real de Santiago ya resultaba barroco, éste es casi posneobarroco. La exuberancia de pieles, colores, frutas, brocados y luz, combinada con los cuidadosos encuadres y composiciones, nos remite, indiscutiblemente, a la famosa trilogía (*Bolívar, sinfonía tropikal*, 1980; *Orinoko, Nuevo Mundo*, 1984 y *Amérika, terra incógnita*, 1988), a través de los iconos y personajes que allí se presentan.

Al comienzo de esta nota tratábamos de caracterizar la alegoría, y es que, al realizar un acercamiento serio y profundo a la obra de Rísquez, todos los críticos han debido echar mano de ella para explicar gran parte de los contenidos presentes en sus filmes. La tentación continúa cuando nos enfrentamos con *Karibe kon tempo*. Por supuesto, cada vez que Rísquez interrumpe –o irrumpe en– la narración debería tratar de expresar algo con esas imágenes. Pero, ¿qué es lo que expresa realmente?

Una de las características de la alegoría es que le permite cierta libertad al intérprete a la hora de crear el sentido propuesto; es decir, el concepto expresado por quien la crea puede ir unido o puede ser superado por quien la interpreta. Y esa es, al mismo tiempo, la gran trampa de la alegoría. Para los lectores incontinentes –como diría Eco–, la alegoría es fuente riquísima, casi infinita, y por lo general, peligrosamente insoportable de significados y símbolos, lo que puede convertir a la más pedestre de las obras en un complejísimo sistema de lecturas gratuitas. Por otro lado están los lectores entregados a la sobriedad interpretativa. En este caso el analista comienza por sentir una profunda desconfianza ante este recurso, pero si existe tanta insistencia teórica como la que se presenta en el caso de Rísquez, resuelve intentar

Karibe kon tempo: Julia Delgado Chalbaud como *La maja vestida*

reconocer relaciones entre las imágenes para tratar de esclarecer algunos sentidos.

De las imágenes que irrumpen en la narración, aparecen dos momentos que podríamos calificar como alegóricos. El primero, casi al inicio de la obra, aparece durante una sesión de trabajo de Santiago. Mientras pinta, el artista se identifica con Ulises, y Claudia, en figura de sirena, tal como la representan los artistas más recientes, pues los griegos sólo se limitaron a nombrarlas, lo bautiza como *Juan Griego, protector de los guaiqueríes*. El segundo grupo de imágenes alegóricas se nos representa durante el viaje por el río, realizado por Isabella bajo la guía de Juan Irene: allí aparecen una serie de personajes que, en su mayoría, son por todos conocidos.

En el primer caso, el autor recurre a unos personajes bastante peculiares dentro de su iconografía. Si bien Colón creyó que la sirena habitaba en el Nuevo Mundo, la iconografía referente a la Grecia clásica no es común en la obra de Rísquez. La única relación que se puede establecer es con el origen del hombre que llegó de aquella tierra para mezclarse con los indios de la isla. Por lo demás, cualquier otro sentido resultaría rebuscado. En cuanto a su justificación semántica, ésta queda limitada a un hecho totalmente extrafílmico: el nacimiento de Diego Rísquez, precisamente, en Juan Griego, estado Nueva Esparta.

Este tipo de recurrencias o de homenajes personales también van apareciendo a lo largo del filme: Antonio Das Mortes clamando por Glauber Rocha; Rísquez-Santiago encarnando a *Miranda en la Carraca* –ese icono que ya resulta chocante, de tan manido–; Rísquez-Santiago como Bolívar frente a Claudia que personifica a Manuelita Sáenz; Rísquez-Santiago, nuevamente como Miranda, bailando con Claudia-María Antonieta; Rísquez-Cristo en una espectacular *Última cena*: evocaciones, alucinaciones del pintor o del cineasta, imágenes que representan personajes y estereotipos reiterados en las otras películas del autor y más o menos identificables por todos los venezolanos, irrupciones de la personalidad del artista que sustentan un estilo formal, pero que no aportan ni restan mayores sentidos al filme.

El segundo momento, el del viaje, resulta algo más significativo. Obviando algunos personajes que parecen creados por el autor –el anfitrión que invita a los viajeros *a cruzar el umbral* o los personajes interpretados por el infaltable Hugo Márquez (que es casi otro icono dentro de la obra de Rísquez)–, estas representaciones tienen

Diego Rísquez como Santiago, en *Karibe kon tempo*

mucho que ver con el pensamiento mágico nacional. Pero, sin duda, son exclusivamente eso: representaciones, imágenes pictóricas del pensamiento colectivo.

Por ello, hablar de alegorías, al menos en el caso de *Karibe kon tempo*, no parece pertinente. Estas imágenes fantásticas nos remiten a una cultura, a pensamientos propios y nacionales, pero no están realmente asociadas a conceptos que vayan más allá de un tipo de representación bastante convencionalizada en –y por– ciertas expresiones de las artes plásticas venezolanas. La aparición de los héroes nacionales no implica, en sí misma, una interpretación histórica o mitológica, si acaso algo de ironía burguesa frente a la ingenuidad del colectivo: una visión que, al parecer, está muy de moda entre algunos artistas nacionales. Prueba de ello –¿y por qué no?, de la notoriedad que Rísquez ha adquirido nacional e internacionalmente con ese estilo– es una exposición temática que se presentó recientemente en los Espacios Unión bajo el título de *Héroes, mitos y estereotipos*: muy poco significativa a nivel de discurso artístico y muy ilustrativa de ese mismo fenómeno. Allí también está presente Rísquez en el campo cinematográfico, y Juan Loyola, y Claudio Perna, y muchos otros personajes de la plástica nacional, junto a la colaboración de Cine Archivo Bolívar Films y Radio Caracas Televisión.

Por lo demás, tanto las evocaciones de Rísquez como las de los plásticos arriba mencionados, no pasan de ser evocaciones del *kitsch*, de lo curioso y graciosamente popular, de los decadentes y pintorescos cuadros vivos decembrinos recreados, en el caso particular de *Karibe kon tempo*, con toda la personalidad de Rísquez, bajo su óptica siempre exquisita.

Sin embargo, la película no deja de ser una curiosidad dentro del contexto cinematográfico nacional. Entre sus elementos se destacan cierta coherencia narrativa, autoral y discursiva, aun cuando por momentos pueda resultar vana o poco significativa, pero siempre muy personal –sobre todo por la identificación Rísquez-Santiago–; una constante evocación de imágenes eminentemente venezolanas pocas veces presentes en nuestro cine, y una notable capacidad para recrear ambientes, situaciones y características de los ambientes. Pero hay también un premeditado y nada ingenuo acercamiento a lo mágico, a lo ecléctico, a lo tropical, a ese exotismo tan latino que resulta muy del agrado del público extranjero: precisamente la concesión contra la cual ha protestado el pobre Santiago a lo largo de todo el filme.

Ricardo Azuaga, *Cine-Oja*, n° 28, diciembre de 1996, pp. 14-15.

A PROPÓSITO DE KARIBE KON TEMPO

Uno de los signos más tristes de la forma adquirida en los años 90 por la eterna crisis del cine venezolano, es el muro de silencio que rodea los escasos estrenos de películas nacionales. La circulación de ideas, formas y gustos que pone a funcionar el sistema cultural está encontrando aquí, por lo menos en el campo del cine, un ámbito cada vez más angosto. Para el caso, se limita a los cinéfilos, incluyendo en la categoría a "público selecto" y "especialistas". Y, por desgracia, este grupo se ha ido sofisticando en términos pseudotecnológicos o lánguidamente hedonistas o supuestamente "ácidos", a la cola de modas o imposiciones "autorizadas", cuando no ha quedado anclado a esquemas ideológicos someros o congelados. Instrumentos, todos éstos, escasamente aplicables a una autonomía cultural.

Existe así un desencuentro entre nuestra producción cinematográfica y sus receptores potencialmente más activos. Porque entre todos los males o complejos problemas que este cine padece, el de la superficialidad, el ocultamiento y la sustitución frente a lo específicamente venezolano es el más generalizado. Los dedos de dos manos sobran para contar a los cineastas que, de los años 50 para acá, no han caído en una de estas tres vertientes, cuando no en todas. Y está faltando la capacidad de discernimiento de las obras que persiguen la comprensión, la síntesis, el descubrimiento de nuestro mundo inmediato (la tierra, el país, la gente, la historia), cuando el interés de tener un cine propio reside *única y exclusivamente* ahí. Lo demás es subproducción o sobreproducción.

Bajo esta óptica, *Karibe kon tempo* es importante. ¿Que machaca el narcisismo de su autor? Asunto secundario, pasablemente divertido, que por primera vez se justifica en la obra de Rísquez, al desprenderse del cineasta para incorporarse a un personaje. ¿Que transmite una ideología machista? Seguro, de manera impresionante, y en dos direcciones: hacia la vivencia individual, donde encarece el egocentrismo y el vampirismo del artista (casi un lugar común en este tipo de personalidad), pero que afortunadamente es tangencial con respecto al tema central; y hace a la concepción de la historia como historia de héroes, la misma que dictaminan nuestra escuela y nuestra academia y sobre la cual la extravagancia estilística de Rísquez proyecta una sombra irónica. ¿Que ve los valores populares a través de una óptica altoburguesa? Sin dudas: con la conocida consecuencia de explotarlos para su propio bien, pero también con la ventaja de no proponer una visión populista más y de utilizar cierto grado de cultura para percibir y transmitir por lo menos

algunos de ellos. ¿Que adolece de cacofonía al no doblarse las voces de Diego Rísquez y Julia Delgado Chalbaud? ¿De estridencias como el empleo de Hugo Márquez, entre otros elementos inadecuados, en su imaginería? Ahí no hay nada que discutir. Y, en general, ¿adolece de *kitsch*? A propósito de este aspecto característico de todo el cine de Rísquez, habría que reflexionar sobre las varias opciones interpretativas de *kitsch* –mal gusto, sucedáneo del arte, emplazamiento crítico del arte y el gusto, peculiaridades de su presencia en la cultura latinoamericana– y admitir por lo menos que se trata de una cuestión compleja y no gratuita.

Total, ésta es ya casi una crítica cinematográfica. Lo que inicialmente queríamos hacer era señalar a *Karibe kon tempo*, un poco "en contra", como una película que, además de ser estéticamente válida, expresa muy seriamente la búsqueda de una visión no superficial de las cosas propias, y los afectos, aún confusos, que a ellas nos vinculan.

Ambretta Marrosu, *Encuadre*, nº 54, marzo-abril de 1995, p. 71.

LUCES, CÁMARA, QUIETOS, MANUELA SÁENZ

Un ballenero atraca en Perú. En él viajan la peste y Herman Melville. El marinero visita a una vieja que vive retirada del mundo: Manuela Sáenz, amante del Libertador. Melville le pregunta en buen castellano por el pasado, pero ella no quiere hablar de éste. Aunque, al mismo tiempo, pasa el día releyendo las cartas de su amante muerto. El escritor Melville olvida una palabra castellana: libro. Y sólo sirve como detonante de los recuerdos de una vieja que vive de recuerdos; Melville no es quien cuenta la historia no contada de Manuela. Cuatro incoherencias. O quizá no sean tan incoherentes. Veamos.

El melodrama es la simulación afectada del sentimiento. Lo sabían los isabelinos, que manipulaban a un público *naif* de plebeyos, mientras solapaban filigranas para letrados. Llegado el melodrama a un continente ingenuo, que aún no ha entendido la mordaz ironía de Cervantes, la simulación suplanta la realidad dando origen a la novelería. Los niños creen, como *Manuela Sáenz* de Diego Rísquez, que las manos de las damas se besan y no saben que el beso se insinúa. Creen que los guardias vigilan de espaldas. Que la historia está congelada en momentos cumbre. Y la sensibilidad del texto escrito por Leonardo Padrón es a menudo adolescente: "Bolívar llenaba el aire de aire", "Estoy hecha de despedidas", etc. Dramaturgia de trazos bastos, como el melodrama y la pintura *naif*. Simón y Manuela *aprés*: ella habla de conspiraciones, él le resta importancia y, por supuesto, llega un mensajero y hay sublevación en Venezuela. El héroe dice al vestirse: "Apenas volteo todo se deshace". ¿El Libertador, cineasta nacional? Claro. Hace falta el mismo candor. Y de pronto, todo coincide.

Quizás Bolívar sintió rechazo en las cortes por besar la mano de las damas. Quizás los guardias vigilaban de espaldas. Y la ingenuidad de la película sea la de nuestra historia fuera de la historia. Tal vez Manuela era mítica amazona, escandalosa, libertaria y partidaria del fusilamiento. Y que ambos, en pleno ataque de fiebre, emprendieran absurdas cabalgatas de 2.000 kilómetros para ver al amado, que por fuerza tenían que interrumpirse en la próxima posada. Tal vez el huérfano y la hija bastarda eran dos atrapados en la infancia, soñando el mejor sueño posible: el imposible. Tal vez nuestros países, hijos de indias violadas, se nieguen a ser adultos. Y nuestro cine.

Rísquez hace honor a su fama de cineasta *naif*. Y cada fotograma respira el esfuerzo de todos por hacer la mejor película. Un filme narrativo, pero hecho de momentos cumbre: Manuela cuando salva a Bolívar, Manuela cuando le dice a quien sea lo que se merece, Manuela cuando somete a las tropas. Estampas, imaginería de la Tierra de Gracia. Como en sus películas mudas. *Tableaux vivants*: tiempo congelado, infancia intacta. Luces, cámara, quietos. Quienes temíamos que se traicionara con esta película nos equivocamos: acaso sea nuestro cineasta más honesto y fiel a sí mismo. Esta autenticidad es su virtud y su limitación. Por ella es posible leerlo, y leernos. Por ella, la película es interesante y pertinente.

Andrés Schafer, *Tal Cual*, 07-11-2000, p. 23.

EL DÍA QUE LA POLÍTICA HIZO MELLA EN EL ALMA FEMENINA. LA BIOGRAFÍA CONFISCADA DE MANUELA SÁENZ

Las publicaciones sobre la vida de la patriota quiteña tienen en común un aspecto absolutamente singular: no obedecen a la cronología particular del personaje sino que transcurren entre dos fechas, ambas determinadas por su relación con el Libertador.

Desde esa perspectiva, los momentos fundamentales de la vida de Manuela son el día que conoce a Bolívar, en 1822 –episodio que marca el comienzo de la historia– y diciembre de 1830 –cuando fallece Bolívar y concluye también el periplo "historiable" de Manuela, veintiséis años antes de su muerte.

Los títulos de las biografías subrayan lo dicho: *La libertadora del Libertador* (Alfonso Rumazo González); *La mujer providen-*

cia de Bolívar (Humberto Mata); *La caballeresa del sol, el gran amor de Bolívar* (Demetrio Aguilera); *Manuela Sáenz, el último amor de Bolívar* (Mercedes Ballesteros) y *La amante inmortal* (Víctor W. von Hagen), de donde resulta que Manuela Sáenz –quien nació en 1797 y murió en 1856– tiene relevancia histórica por un episodio que duró solamente ocho años de su existencia: los de su relación con el Libertador.

Exclusiones y ocultamientos

El fenómeno tiene su explicación. En un comienzo Manuela, como muchas otras mujeres, no ingresó al elenco de la historia. Los testimonios sobre la época de la emancipación, al igual que muchas de las obras generales que se refieren a la independencia, no hacían mención de la presencia de Manuela. Ni la vida íntima de los personajes ni la actuación pública de las mujeres eran materia de atención. Importaba, exclusivamente, dar cuenta de las batallas y de las acciones heroicas de los protagonistas de la gesta libertadora. Las mujeres eran dignas de atención, solamente, cuando eran víctimas de los realistas, mártires de la guerra, o cuando por la calidad de sus acciones podían ingresar al inventario de los sucesos en la condición de heroínas. El ejemplo emblemático entre nosotros sería el de Luisa Cáceres de Arismendi o el de Josefa Camejo.

Sin embargo, en el caso particular de Manuela, esta actitud historiográfica se vio intervenida por una restricción "estilística" adicional: ocultar intencionalmente su actuación, básicamente porque no resultaba ejemplarizante ni acorde con la visión impoluta de los héroes que Bolívar, la máxima figura de la independencia, se hubiese liado con una mujer de comportamiento irregular y censurable.

Condenada a las llamas

En 1883, en ocasión del primer centenario del nacimiento de Bolívar, se imprimieron en Venezuela las *Memorias de Daniel Florencio O'Leary*, por mandato del Ilustre Americano. La monumental edición de más de treinta tomos se llevaba a cabo sin contratiempos

Mariano Álvarez y Beatriz Valdés en *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*

Mariano Álvarez en *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*

hasta que llegó el momento de publicar el volumen en el que, inevitablemente, aparecían las cartas de Bolívar y su amada. La decisión de Guzmán fue impedir su publicación y ordenar que se quemasen los originales del irlandés. "La ropa sucia se lava en casa y jamás consentiré que una publicación que se hace por cuenta de Venezuela amengüe al Libertador", fueron las palabras de Guzmán, y así se hizo. En 1914 aparecieron los pliegos que se salvaron de la candela y, finalmente, salieron a la luz pública.

Sin embargo, en 1949, nuevamente se condenaba a las llamas la memoria de Manuela. En este caso el censor piromaníaco era Augusto Mijares, para ese entonces ministro de Educación. La obra arrojada al fuego era una traducción de las *Memorias de Boussingault*. Se oponía Mijares a que, con el sello editorial del ministerio, se dieran a conocer las "necedades y calumnias" que el francés había escrito contra Bolívar y las mujeres de América. Los cuentos de Boussingault no pasaban la censura de Mijares, biógrafo del Libertador. Y así se hizo. El fragmento del francés referido a la Sáenz lo publicó, treinta años después, José Agustín Catalá.

De la censura a la conciliación heroica

Ni en el siglo XIX ni en el XX resultaba digerible asociar la figura de Bolívar a la de Manuela. Había sido una relación afectiva condenada en su momento y de complicada y difícil resolución para el registro de la historia. ¿Cómo resolver entonces, de manera aceptable, el ingreso de Manuela, la amante adúltera, en la vida de Bolívar y en los faustos de la independencia? Había una sola salida: otorgarle categoría de heroína.

En este acto de conciliación heroica se idealizó su condición de mujer excepcional por salvarle la vida al Libertador y se convirtió su existencia en apéndice de la de Bolívar. En el mismo acto se despojó de contenidos propios a la vida de Manuela y se la redujo a los ocho años durante los cuales estuvo al lado de Bolívar, el héroe máximo, inmune a la censura, resistente a las críticas, impermeable a la condena y carente de vicios. El filme *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*, pese a anunciarse como un ejercicio de desmitificación de Manuela, no hace sino reproducir esta visión en la cual la protagonista ocupa tal lugar por haber sido la amante del Libertador.

La pasión por la política

La película se abstiene de presentarnos a Manuela Sáenz como lo que fue: una activista política mucho antes de conocer a Bolívar y mucho después de su muerte. Cuando viajó a Lima como esposa del doctor Thorne se involucró con los rebeldes limeños, asistía a reuniones clandestinas, servía de correo y conspiraba contra el gobierno español. Su actividad le mereció la condecoración de Caballeresa del Sol, otorgada por San Martín. Luego, cuando se encontraba en Quito, militaba en la causa independentista, participaba en los entrenamientos militares y auxiliaba logísticamente a las tropas, era espía y correo de los insurgentes. Fue en esa condición que conoció al Libertador.

Al regresar a Perú estuvo, por petición de Bolívar, en el Estado Mayor General, pero continuó su entrenamiento militar y estuvo en la campaña de Junín y en la batalla de Ayacucho. Fue hecha prisionera en Perú y luego viajó a Bogotá, en donde participó activamente en el partido bolivariano. No como amante del Libertador sino como alguien que se encontraba comprometida con un proyecto en el cual creía y el cual estaba dispuesta a defender.

Cuando Bolívar se retiró a Santa Marta ella se mantuvo en Bogotá y participó con Urdaneta en las acciones que irrumpieron contra el gobierno de Mosquera. Tres años después de la muerte de Bolívar todavía se encontraba en Bogotá, fue expulsada del país y cuando intentó regresar a Ecuador se le prohibió la entrada a su ciudad natal porque constituía una referencia política que perturbaba los intereses del partido gobernante.

Vicente Rocafuerte, el presidente del Ecuador, exponía su determinación en los términos siguientes: "Por el carácter, talentos, vicios, ambición y prostitución de Manuela Sáenz, debe hacérsele salir del territorio ecuatoriano, para evitar que reanime la llama revolucionaria". Desde su exilio en Paita se mantuvo al tanto de los sucesos ecuatorianos, informaba de los movimientos de los exilados, se carteaba y era consejera del venezolano Juan José Flores.

La vida de Manuela no concluye con la muerte de Bolívar. Al con-

trario, el interés por los acontecimientos de su tiempo fue lo que la puso en contacto con el Libertador y esta misma motivación la acompañó hasta su muerte. Insistir una vez más en ofrecernos a Manuela como apéndice del gran hombre de América, como se postula en esta película, no hace sino revelar que en el siglo XXI todavía sigue teniendo fortaleza inconmovible la conciliación heroica.

La oferta de Diego Rísquez, al igual que la de tantos otros, confisca una vez más la biografía de Manuela y la reduce a su condición de amante de Bolívar y no a lo que fue la vida de esta mujer para quien la pasión por la política fue el motivo fundamental de su existencia, antes y después del Libertador.

Inés Quintero, *El Nacional*, 02-12-2000, p. C-7.

MANUELA SÁENZ, LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR

Curioseando acerca de Manuela Sáenz en la nueva biblia histórica de los venezolanos (*Diccionario de historia de Venezuela*, Fundación Polar, 1997), se puede encontrar algún detalle risible, como que en 1843 la visita Simón Rodríguez, ya "anciana y próxima a morir", cuando para esa fecha el maestro de Bolívar tenía 74 años y ella, que moriría de difteria 13 años más tarde, 46; pero también otros muy instructivos, como que el general Antonio de la Guerra, destacado militar venezolano en la Guerra de Independencia y luego alto funcionario del gobierno del Ecuador, al parecer en el mismo año 1843 "sale al exilio para establecerse en Paita (...) donde vive en la casa de Manuela Sáenz, a quien ve morir el 23 de noviembre de 1856". También se puede leer, en la citada biblia, el artículo dedicado a nuestro personaje, que demuestra sobriamente, pero con detalles suficientes, su vocación independentista por lo menos desde 1819 en Lima; vocación que la acompaña durante los años de la relación con Bolívar, sobrevive combativamente a la retirada y muerte de éste, causa su destierro de Colombia y Ecuador y la mantiene en contacto con los partidarios de la Gran Colombia hasta el fin. Se entiende, entonces, el reclamo de la historiadora Inés Quintero (*El Nacional*, 2-12-2000), quien afirma que, "pese a anunciarse como un ejercicio de desmitificación", la película "confisca una vez más la biografía de Manuela Sáenz y la reduce a su condición de amante de Bolívar", al abstenerse de presentarla "como lo que fue: una activista política *mucho antes* de conocer a Bolívar y *mucho después* de su muerte".

En la argumentación de Quintero resultan además interesantes las informaciones sobre dos graves actos de censura: en 1883, la quema de las cartas de amor de Bolívar a Manuela, ordenada por Guzmán Blanco al momento de editarse las *Memorias* de O' Leary; en 1949, la destrucción o prohibición de una traducción de las *Memorias* del eminente científico francés Jean-Baptiste Boussingault, decidida por el ministro de Educación Augusto Mijares, en cuanto contenían "'necedades y calumnias' (...) contra Bolívar y las mujeres de América". Por una parte, estos actos evidencian el extremismo puritano (puramente formal y por tanto definible como simple hipocresía) de nuestra tradición, por cierto muy bien conservada (de estos mismos días es el chisme de que acaban de censurar en este sentido la publicación en edición popular de unos textos de Francisco de Miranda). Pero en un sentido más restringido y preciso indican la clara intención de mantener la figura de Manuela al fondo de la escena histórica y, si fuera posible, de olvidarla.

Según Quintero, la nueva película de Diego Rísquez se suma a la media docena de biografías escritas de Manuela Sáenz, que indefectiblemente la reducen a "amante del Libertador". ¿Tiene razón la historiadora? ¿Qué hizo Shakespeare con la historia? ¿No criticó Sklovski a Eisenstein por su enfoque de *Iván el Terrible*? Parece evidente que nuestra cultura permite partir de datos históricos para hacer obra de poesía, para inaugurar sentidos que sinteticen, trasciendan, fragmenten o reinventen los hechos. En particular, el cine "histórico" como género tiene muy poco que ver, no sólo con la historiografía, sino con estas dimensiones estéticas, y sí con la subcultura de la vulgarización y el drama sentimental, deformadora por definición. Donde el cine expresa o refleja la historia y contribuye a su comprensión es, por un lado, en el registro voluntario e involuntario de la realidad propio del medio técnico y, por otro, como en la literatura, en su mayor o menor profundización de la circunstancia humana.

Una vez más, considerar este aspecto con justicia requiere basarse en la propuesta de cada obra, en su universo autoral y nacional. En el caso de *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*, recordamos en primer lugar la distancia que Diego Rísquez interpuso durante décadas entre su cine y los cánones comunes del espectáculo cinematográfico –prescindiendo de la palabra, sustituyendo la dramaturgia por la representación plástica y alegórica, reduciendo la verosimilitud–, haciendo que sus películas fueran aceptadas o rechazadas en bloque, según los gustos, y consideradas como experimentales. Lo importante era que su fórmula tuviera una coherencia interna y se repitiera sin sobresaltos a través de las variaciones temáticas.

Un buen día, sin embargo, volviendo a un tema contemporáneo

que había tratado antes de realizar sus largometrajes épicos, el cineasta decidió contar una historia individual y dotar a sus personajes de habla, no sin dejar de utilizar su estilo anterior, de manera más accesible, para describir evocaciones y fantasías. Era *Karibe kon tempo* (1994), que si bien no fue un éxito tuvo sus aciertos, en lo que parecía la búsqueda de un cambio plausible.

Ahora, con *Manuela Sáenz...*, la propuesta de Rísquez, en términos formales, ha perdido nitidez. Principalmente, se puede decir que es un relato cinematográfico canónico –hablado, narrado en dos niveles temporales tradicionales, con personajes que se quieren caracterizados psicológicamente y ambientes históricos reconstruidos con ambición realista–, pero referido a la temática épica del período alegórico. ¿A qué necesidad puede obedecer esta banalización de la asentada poética iconográfica del patriotismo, para darle un nombre a la estética que hasta ayer parecía la obra de este cineasta?

Hemos buscado en vano una respuesta en la película, que paradójicamente ha tenido un éxito de público que nunca conocieron las otras obras de Rísquez. El desplazamiento del enfoque del "Libertador" a la "Libertadora" era rico en sugerencias: podía darse una imagen humana de la experiencia de la independencia, tal como supo hacerlo Alidha Ávila con *Sucre*, podía reivindicarse una figura histórica, estigmatizada por su sexo como amante casquivana por una tradición, como vimos, indestructible; y podía incluso desarrollarse el espíritu romántico de una historia de amor, condenada hasta hoy a las cuatro anécdotas admitidas por la Sociedad Bolivariana (a excepción de uno que otro delirio literario que la utiliza para desarrollar una erótica vernácula). Aunque no se pueda descartar que alguna de estas vías haya sido buscada inicialmente por el cineasta, no queda claro cuál de ellas haya sido, ni se vislumbra alguna otra idea, quizás más original, que pudo haberse concebido.

A primera vista, los autores han querido abordar las tres posibilidades, sin entregarse de lleno a ninguna. El hecho cierto es que la película se presenta como un relato históricamente fidedigno, con sus lugares y fechas comprobadas impresas sobre la imagen y con prólogo y epílogo –igualmente escritos– centrados en el ideal histórico de la Gran Colombia, en cuyo marco queda inscrita la memoria de Manuela Sáenz como su protectora y abanderada. Los episodios que tratan de la gesta independentista hasta la muerte de Bolívar se inician exactamente en 1822, cuando los dos personajes se conocen y se hacen amantes, de manera que la evocación histórica se limita como siempre al lapso y los lugares cubiertos por esa relación. Pero después, con la sobrevivencia de Manuela a Simón, el guión establece la magnitud de ese amor y el carácter imperecedero del ideal que la acompaña.

De este modo, lo que marca mayormente el relato es el uso de un *flash back* radical que parte del final de la vida de Manuela ("Paita, Perú, 1956") para moverse hacia episodios del pasado cuya selección y orden parecen conspirar contra la posibilidad de considerar al personaje en su coherente evolución. La decisión básica es justificada. Los veinte años del exilio en Paita no podían servir como desenlace de una historia de amor, tanto por su duración como por su compleja significación. Pero habrían sido más significativos para entender la fuerza, coherencia y dignidad del personaje en su conjunto que para condensar las dimensiones de una pasión amorosa y para sintetizar en una idolatría la pasión política. Y éste es el efecto que causa. El *flash back* irrumpe con el *coup de foudre* de Quito, que marca toda la construcción del personaje: alusiones verbales y meramente exclamativas a su afiliación independentista aparecerán en medio de un altercado con el marido, motivado por el escándalo de su relación con Bolívar; y es sólo después de que se ha concluido la serie de *flash backs* dedicados a esta relación y Manuela llega a Paita (1835) cuando se presentan otros –brevísimos planos de conjunto– referidos a la infancia, la madre, el padre, los hermanos, con la intención de bosquejar unas experiencias patéticas y vagamente patrióticas que la complementen. Pero, además de lo escaso y fugaz de estas escenas, es demasiado tarde para enriquecer el personaje, ya definitivamente fijado.

De manera que lo efectivamente vivido por Manuela Sáenz viene a ser el amor con un Simón Bolívar machote y depresivo, adicto al chinchorro y dependiente de los amores y odios que suscita. Porque, intencionalmente o no, al asignar a Manuela la parte de protagonista los autores no supieron bosquejar en un plano diferente otra personalidad fuerte y reducen a Bolívar a los encuentros íntimos, tanto sexuales como de abandono confidencial; y al saltarse la participación conjunta de ambos en las reuniones de Estado Mayor, las actuaciones militares o cualquier evento político, tenemos en la película la extraña alternancia, por una parte, de una Manuela sola, en tren de prevenir con su arrogancia extravagante cualquier ataque hostil y, por la otra, un Simón agotado que con ella recupera las fuerzas. Así, que la película no le hace justicia tampoco a Bolívar, interpretado por Mariano Álvarez de manera insustancial o quizás cohibida: no sabemos si por Diego Rísquez, de quien recordamos las solemnes estampas del Libertador en *Bolívar, sinfonía tropikal* (1980) de las cuales no supo encontrar aquí el equivalente realista;

o por la amenaza latente de nuestra sociedad, particularmente estólida en la relación que guarda con su propia historia.

En efecto, es la debilidad del discurso histórico lo que hace que la película desilusione y aburra, no obstante el esmerado manejo de los recursos de producción, relativamente limitados pero suficientes para alcanzar cualquier nivel de expresión que se propusiera. Por lo que se refiere a la historia "grande", la gesta independentista se percibe como banalmente gloriosa en el breve reflejo de los festejos de Quito en 1822, y como frustrada por dificultades políticas poco claras, en Lima y en Bogotá. No hay, pues, resonancias de aliento de sus verdaderas dimensiones, logros y conflictos. Pero tampoco hay el desquite de una biografía que podía ser sorprendente. De manera que la objeción historicista cabe en la medida en que la película no ofrece un punto de vista alternativo, social o psicológico, decididamente transversal a la historia de la revolución independentista.

En medio de estereotipos cuando ingenuos, cuando desagradables (la insistencia en la "peste" de Paita, plagada de detalles típicamente de género, aquí sin justificación alguna; la devoción matizada de erotismo de las esclavas negras, quienes –*noblesse oblige*– nos obsequian además con un baile de tambor cuidadosamente copiado del cine hollywoodense; o las sorprendentes virtudes de adivina de Manuela en la conversación con Melville, que se deben indudablemente a su esencia *créole*, etcétera), se colea de repente el gusto de Rísquez por las estampas. Manuela como "maja vestida" y "maja desnuda", Manuela de uniforme en la apoteosis final, son en verdad muy lindas, e individualizadas por la intensidad de Beatriz Valdés, pero sólo decoran un personaje que no pasa de ser, apenas, temperamental y pintoresco.

A pesar de que los últimos días de Paita puntúan quejumbrosamente toda la narración de los ocho años de amores de Manuela y Simón, los veinte durante los cuales la Sáenz se estableció, inventó una actividad comercial para sobrevivir, hospedó al parecer durante años al general De la Guerra (*Diccionario* Polar *dixit*), mantuvo correspondencia, recibió visitas y se relacionó de manera imaginable con la sociedad local, simplemente no existen. Siendo esa la zona temporal desde donde podían complementarse las dimensiones de Manuela, es desperdiciada al fundarse en lamentaciones obsesivamente nostálgicas y delirantes y en un "miserabilismo" visual, bastante improbable, que hace hincapié en la pobreza extrema y la enfermedad. El temperamento de Beatriz Valdés, invertido a lo largo de la película en actitudes más exasperadas que valientes, más descontroladas que orgullosas, más desafiantes que inteligentes, en este nivel temporal se utiliza para concentrar el sentimiento de pérdida y la separación patológica de la realidad presente. Dentro de tales delimitaciones, no podía sacar de la monotonía la recurrencia de esa imagen sellada por una concepción sexista y fija de la heroína. Así que la serie Paita envuelve (en sepia rojizo) toda la película con el sentimiento del luto y la dicha perdida: Manuela es, esencialmente, *la viuda ideal*.

PD. La aparición del guión original de esta película (Leonardo Padrón. *Manuela Sáenz: guión original*, Caracas, AlterLibris Ediciones, 2001) es de señalar aquí, por la preocupación que su autor manifiesta en relación con la eliminación de escenas al momento de la realización:

> Justamente aquellas –escribe el guionista, aunque salvando las virtudes de cineastas y actores– donde Manuela aún era Manuela sin Bolívar. Aquellas que trascendían la historia de amor o la influencia del Libertador en el espíritu de la guerrera. Toda la reconstrucción que hace el personaje de su propia vida desde Paita registra en la película algunas ausencias, si no decisivas, sí ilustrativas del forjamiento de un carácter tan irreverente, transgresor y comprometido con un ideal de libertad (obviamente, no sólo político).

Pudimos comprobar que Padrón dice la verdad y notar además que el cambio de colocación de las que se salvaron (pasadas del principio al final) elimina su sentido; pero también que el libro tiene la misma óptica de la película: la historia de la independencia es igualmente o más anecdótica, sin clave alguna para su comprensión como fenómeno sociopolítico; la militancia política de Manuela, además de mínima, no alcanza a ser imaginada (pareciera que José de San Martín, al conferirle la Orden del Sol, estuviera de broma); y en cuanto a los veinte años de Paita, no ha pasado nada. En el guión publicado, dice Manuela a De la Guerra: "Fueron los únicos ocho años en que estuve realmente viva...". Justamente la misma idea que la historiadora Quintero critica en todas las biografías que se dedicaron a la revolucionaria quiteña.

Ambretta Marrosu, *Cine-Oja*, n° 30, diciembre de 2001, pp. 3-4.

DICHO Y ESCRITO POR DIEGO RÍSQUEZ

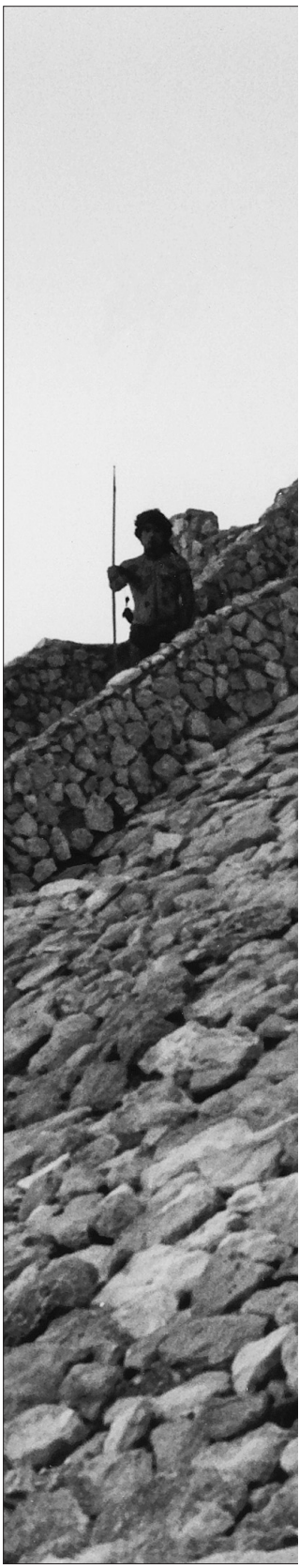
DETRÁS DE LAS CÁMARAS DE KARIBE KON TEMPO

– AMBRETTA MARROSU: *Acerca de tu nueva película,* Karibe kon tempo*, hablemos primero del proceso de gestación.*

DIEGO RÍSQUEZ: Fue un proceso muy largo. Con todas las películas es un proceso muy largo. La idea original era la historia de dos amigos que viajan a Nueva York y París. Después de haberla escrito, no me gustó. Empecé a analizar lo que yo había hecho a lo largo del tiempo, lo que era mi evolución como cineasta y pensé que quizás la película más interesante que había hecho era la película de Reverón, por haber logrado esa luz del período blanco en cine, cosa bastante difícil, hecha con unos medios rudimentarios, en súper 8. Al mismo tiempo me di cuenta de que una biografía de Reverón iba a pecar de una cosa que era moralizar sobre un artista. Reverón para mí es un genio, y el genio es genio sea homosexual, sea loco, sea esquizofrénico o cualquier otra cosa. Para mí Reverón es el pionero, dentro de la cultura venezolana, es el tipo que se distancia y el primero realmente que decide que el arte y la vida son una misma cosa. Por otro lado, había llegado a la conclusión de que yo mismo estaba en una calle ciega. Yo tengo ya veinte años metido en esto. Y doce años haciendo largometrajes. Sentía que los cortometrajes me llevaron a hacer largometrajes como *Bolívar…*, como *Orinoco…*, como *Amérika…*, pero que ya no había mucha búsqueda. Necesitaba experimentar vías alternas, y el diálogo en sí se convierte en una especie de reto a mi propia propuesta. Me daba cuenta también de que mis películas funcionaban dentro de un tipo de circuito extremadamente elitesco, que eran totalmente venezolanas desde el punto de vista de lo que tratan de desarrollar, y de que mi búsqueda era sobre todo la de crear un lenguaje particular, fuera de los cánones de otras cinematografías del mundo. Revisé mi idea dentro de este proceso. Yo soy muy malo escribiendo, mi habilidad es visual. Entonces hablé con un señor que se llama Sergio Dahbar, y empezamos a discutir todas las tardes hasta que apareció un guión, que fue rechazado en Foncine. Nada nuevo, porque todas mis películas habían sido rechazadas. Entonces, era volver a la incertidumbre, otra vez al mismo cuentico, qué fastidio, estoy obstinado de eso... Pero sigo, hablo con Leonardo Henríquez y con Juan Astorga y ellos reescribieron el guión y aportaron otras ideas. Cuando me lo entregaron, yo no estaba satisfecho, pero como el término de Foncine era el lunes siguiente, lo metí así. Afortunadamente, fue aprobado. Como a mí no me gustaba del todo el primer guión, y tampoco me gustaba del todo el segundo, y lo que tenía era un guión a cuatro manos, agarré lo mejor del primero, lo mejor del segundo y agregué terceras cosas. Entre estas terceras cosas, siento que están unos personajes que son como mis fantasmas: Walter Raleigh, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Ulises, todos estos personajes que son parte de mi cinematografía anterior. Era como si yo no me pudiera desprender de eso. Te lo juro, te lo digo con toda honestidad, era tal la presión que no podía desligarme. Pero entonces –me decía– el pintor tiene que desdoblarse y cuando lo haga jurará que él es Bolívar y ella es Manuelita... Bueno, seguí dándole vueltas y fui involucrando todo eso en el guión. También había textos que no les gustaron a los actores, que no me gustaron a mí como actor tampoco, y esos textos se fueron trabajando. Así el guión se fue resolviendo, con la angustia mía de que a lo mejor esa plata se acababa y había que arrancar lo antes posible porque uno no sabía... Creo que en un mes y medio arranqué la película y la rodé en cinco semanas. Ahora, yo tengo una cuestión interior, una especie de ansiedad, que no me permite estar, como otros que a lo mejor se pasan ocho meses con la película, reflexionando y reflexionando, sino que tengo que materializar mis cosas. Desde la primera idea a la realidad, que fue la aprobación del guión en Foncine, pasaron tres años y medio. Y desde entonces, son seis meses y la película está lista.

– Karibe kon tempo *tiene mucho de autobiográfico. Elementos como las locaciones, el casting, ¿no se han confundido un poco con un modo de vida, unas posesiones personales tuyas? ¿O te pusiste a pensar dónde, con qué y cómo hacer la película, de acuerdo con las costumbres de la producción cinematográfica?*

Entre las pocas personas que han visto la película, la que me dice eso por primera vez eres tú. Mira, yo tengo más de veinticinco años yendo a esa zona. Yo tengo una obsesión con Reverón desde hace veinte años. Un día iba por esa carretera, había tenido la suerte de venderle *América…* a los japoneses, y conseguí ese terreno, era el sueño de mi vida tener un terreno en ese lugar. Me costó un poco, y me dije: voy a hacer una casa de piedra, palo y palma, que de alguna forma recuerde, a la gente que entiende algo, que eso es Reverón. Empiezo a construir, pero, te digo, yo mismo buscando las piedras, buscando los palos, buscando lo otro, llevando una bolsita, llevando una matica, llevando dos maticas otro fin de semana, o sea una obsesión. Da la casualidad que un día me compro veinte cocos, estoy por el pueblo, y el señor que me iba a plantar los cocos no aparece. Y me consigo con un viejito: ‘‘¿Usted me ayuda a sembrar los cocos?’’. ‘‘Cómo no, con mucho gusto.’’ El señor se llama Juan Irene González. Se vino conmigo y se quedó cuidándome la chuchuata. Conversando conmigo, empieza a nutrirme de una cantidad



Amérika, terra incógnita (en el filme esta imagen aparece rotada a la izquierda)

de cosas que me parecen muy hermosas porque es la tierra, es la cosa más primitiva y más primaria y más hermosa. Un conjunto de valores que se han perdido en Venezuela. Él tiene una actitud ante la vida, tiene ciertas cosas, y yo lo introduje en el guión. Y el único actor que se llama como en el guión, es él. Entonces, la vida diaria empieza a enriquecer el producto cinematográfico. Por ejemplo, Oscar Molinari era el que nos daba clases de cine a la generación de Carlos Oteyza, Azpúrua, yo, todos. Habla muy bien francés e inglés y ha tenido una vida muy internacional, así que era el más idóneo para el personaje de Alfredo, el mercante de arte. Y para mí es el mejor actor. La novia del pintor es mi novia. Entonces es evidente que hay una cuestión muy autobiográfica ligada al proyecto. Y al mismo tiempo hay un homenaje a Reverón, pero también está Centeno Vallenilla y *La maja vestida* y *La maja desnuda*, hay una cantidad de referencias al arte desde un punto de vista pictórico. En cuanto a Jorge Pizzani, es muy amigo mío, ha participado en otras de mis películas. Evidentemente es una película cuyo título original era *Kontemporánea*, en este final de siglo, pintar con pinceles y caballete era una contradicción a esa contemporaneidad. Aquí iba más el pintor gestual, emocional, que un pintor de miniaturas o de acuarela. En esto está la parte de Jorge Pizzani: me pintó los cuadros, y hay muchas de sus actitudes en la forma de pintar de mi personaje.

– ¿Cómo incidió la concepción de esta película, en comparación con las anteriores, en la cuestión financiera? La adopción del diálogo, por ejemplo, y nada menos que un viaje al exterior...

Yo hacía mis películas mudas y las editaba mudas. En este caso, las cosas varían cien por ciento. A causa de la locación tuve muchos problemas, mucho ruido, de repente filtraciones de aire, de cosas, entonces hubo que doblar la película. Después, yo mandaba las anteriores a cualquier festival y no necesitaban subtítulos, ahora imagínate el paquete en que me he metido: la película necesita subtítulos en español para que entiendan la parte que está en inglés o en francés... Ahora todo requiere mucha más energía en el proceso de posproducción. Elementos de la realidad que no jugaban en mis anteriores películas –un carro, una puerta que se cierra, un avión, un mesonero, una calle– hubo que reconstruirlos en estudio. Como tuvo este carácter industrial, digamos, de una película hecha en los términos convencionales, me introduzco por primera vez en mi vida a hacer doblaje y a lo que es la banda sonora.

– Entonces, ésta es tu película más cara, entre otras cosas.

Por supuesto, sin duda alguna. También porque hubo más personal, y ciertas condiciones de locación. En Todasana, tuve que alquilar el hotel de Baena, el hotelito de Silvio, dos casas... Yo antes trabajaba con un grupo mínimo de gente, con una gran solidaridad de amigos, que me permitían hacer películas a unos costos bajos. Hacía películas que parecían muy caras en pantalla, pero a la hora de realizarlas eran relativamente económicas. También, la moneda ha variado y los costos de producción han aumentado enormemente. Si tú quieres, yo que he sido la primera persona reacia a ese tipo de cosas, me metí en un engranaje industrial. En Venezuela hablamos de cine industrial y yo creo que realmente estamos en una etapa preindustrial. En un país donde de milagro se hacen tres, cuatro películas al año, y pasa un año y hacen una, no puedes hablar de una industria. Eso me parece una pretensión. Es decir, estamos empezando a hacer cine y tratamos de hacerlo lo mejor posible, y tenemos defectos desde el punto de vista técnico para competir, digamos, en los grandes mercados internacionales. Cuando vi la primera toma de *The Piano*, me dije, ¿ese *dolly* cuánto medirá, cien metros?... ¿Cuántos *dolly* puedo tener yo? Tengo el de Cinesa, con

De la serie *Mar Karibe*

cinco metros, entonces agarro el de Cinemakit que debe tener cuatro más, y el de Scheuren que tendrá cinco, pero me faltan como veinte *dollies* para hacer una toma de ese nivel, entonces tú te das cuenta de que nuestras fallas son claras...

– Nuestras limitaciones...

Es verdad, son limitaciones, no son fallas. Entonces, vas a filmar a Nueva York, con el director de fotografía y el camarógrafo. Desde el punto de vista técnico tampoco me puedo llevar otro y otro y otro. Afortunadamente existía el recurso del video, como alternativa... Yo estoy muy contento de haber incorporado, en la narración de mi película, tanto el diálogo como el video, como elementos paralelos.

– Me pareció afortunada esa combinación, porque el video está insertado en la diégesis. Está dentro de la historia, es un artificio al descubierto. Entonces, fueron los actores, dos técnicos...

Y Nueva York. Y tres días de rodaje. Nos despertábamos a las 6 de la mañana, filmábamos aquí y allá, y lo demás lo hice aquí. Nueva York tiene unas permisologías que son insoportables, pero de todos modos yo veía la película con una Nueva York de postales. Tenía que ser una visión ingenua de Juan Irene. El protagonista ya vivió en todos esos lugares, ya los conoce.

– Está claro. Y para cerrar con el aspecto de la producción, ¿la película salió con el presupuesto previsto?

Sí. Finalizada la película, quedó con una pequeña deuda con Bolívar Films, que ya la hablé con ellos. Con el próximo pago de Foncine, le pago a todo el personal: a algunos ya les he pagado totalmente, a los más íntimos –una diez personas– les debo todavía 10%.

– ¿El total del costo de la película cuál fue? Para ponernos un poco al día: estamos en abril de 1994.

Mira, la película costó 35 millones de bolívares. Ese es el costo real de una película en Venezuela ahora (probablemente con el cambio de 118 bolívares por dólar). Foncine te da veintiuno, tú tienes que conseguir los catorce faltantes. Evidentemente que yo había gastado ya una fortuna en escenografía, antes de que la película estuviera lista. Y soy copartícipe de la película en varias funciones: director, actor, coguionista, codirector de arte, gran parte de la escenografía hecha. Yo no percibí los pagos correspondientes, pero están ahí.

– ¿Qué previsiones de promoción y qué expectativas tienes, en una situación como la nuestra, donde en multitud de casos el cineasta queda agotado después de la realización, no cuenta con aparatos especializados, y la película pasa casi desapercibida? ¿Cómo te enfrentas tú a eso?

Yo pienso que esta película, en relación con mis otros tres largometrajes, es más accesible a más gente. No quiero decir que sea una película comercial, sino que puede tener un poco más de difusión simplemente porque tiene el diálogo, y eso ayuda a un espectador convencional a seguir la historia un poquito más fácilmente. Entonces, necesito dos meses para promocionarla. En este momento estoy exhausto, como tú dices, y como están todos los directores cuando terminan una película: arruinados, con deudas, con su energía destruida por haberla gastado, porque en Venezuela un director es productor y tantas cosas que ya no se sabe realmente cuáles son las funciones de un director de una película venezolana... Bueno, hasta ahora el público convencional mío es un público más sensible a un cierto tipo de cine. Pero ahora ves que películas como *The Piano*, que hace cuatro años hubiera podido ser fastidiosísima para la gran mayoría de la gente, está en cartelera no sé cuánto tiempo, y pareciera que el gusto del espectador venezolano ha variado, o la táctica de promoción ha sido mejor. Por otro lado, tenemos que estar claros como cineastas que sin el apoyo de los medios de comunicación de masas, y cuando digo de masas digo específicamente televisión, no existimos en el panorama del público venezolano. Nosotros podemos tener crítica en las páginas culturales. Pero lamentablemente los medios de comunicación impresos mueven a muy poca gente. Esta película mía no tiene ningún actor de televisión, no responde a los esquemas de mercado –es decir que tú agarras y metes a Jean Carlos Simancas, y al otro, y tienes más chance con Venevisión o con el canal 2, o el que te corresponda–, pero creo que si no hago el intento de venderla a la televisión a cambio de promoción, va a ser muy difícil que exista.

– Entonces, esto es lo que tú tienes previsto.

Bueno, hasta ahora he tratado de venderla a cualquier canal de ésos y la han rechazado. No están interesados. No les llama la atención. Quizás ahorita, con esta programación de veinticuatro horas diarias, se puede lograr algo. Por lo menos mi intención es lograr una combinación para obtener un apoyo promocional de televisión, que quizá no sea el apoyo que tuvieron *Macu* o *Roraima*, pero que sea algo. Una película como *Disparen a matar*, tú te imaginas que de por sí va a tener más éxito porque tiene ingredientes que le gustan a nuestro público. Y lo tuvo. Pero *Roraima*, que no es comercial en los términos de lo que creemos que le gusta al público venezolano, con una excelente promoción se defendió bastante bien en los cines. Lograr lo que logró es un acierto, desde el punto de vista del mercadeo. Mientras tanto, *Golpes a mi puerta* de Saderman es muy buena película, pero lamentablemente el público no la vio. Y ¿por qué no la vio? No sabía que existía. Pero ¿por

qué no sabía que existía? Porque no tenemos suficiente presencia. Y el público venezolano no es cinematográfico, es televisivo.

– Ya. Pero volvamos propiamente a Karibe kon tempo. *Aquí hay similitudes con tus películas anteriores, y hay muchos cambios, de los cuales en parte ya hablaste. Se juega con varias alternativas, a nivel de la banda sonora y a nivel de la puesta en escena, de composición y de movimiento, de corporeidad y de interioridad de los personajes. Por ejemplo, en tu concepción pictórica y coreográfica anterior, los personajes son...*

Como ausentes...

– ...corpóreos pero externos. Aquí, entra en juego una intimidad, se percibe la interioridad del pintor, de la mujer, de Juan Irene. Es decir, se manejan conquistas ya tradicionales de la expresión cinematográfica. Si es verdad que vuelves a situaciones coreográficas, hay también una narración analógica, los personajes hacen cosas...

¿No están estáticos, dices tú?

– O por lo menos sus acciones no están sintetizadas en una coreografía, sino que tú estás propiamente caminando por Nueva York, y propiamente encuentras a Juan Irene y te lo llevas, las cosas ocurren en analogía con la realidad. En tu cine anterior no hay eso, hay como un ballet, digamos.

Totalmente.

– Entonces, hay muchos cambios. Tú conservas una visión y una interpretación dadas, sigues siendo el mismo autor e inclusive esta identidad se va reforzando hacia el final, pero hay una puesta en escena, una dirección de actores, una concepción narrativa, distintas. Incluso los "fantasmas", como tú los quieres llamar, no se perciben como una licencia del narrador, sino como una vivencia del personaje. O por lo menos es lo que se siente de entrada.

¿Sabes por qué sucede eso? –creo yo, intuición mía–, porque hablan. La palabra tiene una connotación tan fuerte, que tú al hablar eliminas la libertad de interpretación.

– Pero claro, el cine te maneja y te sitúa, tradicionalmente. Pero dime cómo estás asumiendo todos estos cambios, de personajes, de estilo... ¿Sientes que es una transición, o que es un nuevo camino que quisieras continuar o desarrollar?

Yo sentía que hacer otra película como *América*…, *Orinoko*… o *Bolívar*…, para mí no era ningún reto. Ya sabía que eso lo podía hacer. Hoy día estoy muy contento de haber incorporado el diálogo, de haber incorporado el video. Que más gente pueda entender un mensaje, me gusta, es algo totalmente nuevo. Tenía el temor de que lo que yo quería decir, en el contexto de las palabras, no se iba a entender. Y por las pocas experiencias que he tenido, ahora creo que la historia sí se entiende, pasa. Cuando tú hablas, en una película, el espectador está esperando algo convencionalmente más dramático, que la gente llore, que ría... Claro, yo no le doy eso, pero independientemente de que no le dé el estereotipo al cual está acostumbrado, se trata de una parte de eso. Y para mí es una transición, pero no sé en qué dirección realmente voy, en este momento.

– Fíjate, en el pasado has utilizado también personajes, pero no lo has hecho dentro de un concepto. El concepto de fresco –de abstracción y de participación de los seres humanos en una abstracción–, que es un poco lo que uno percibía en las otras películas, aquí deja de ser. Uno llega a la generalización siempre, pero por el camino inverso, siguiendo una aventura individual. Y cuando tú vuelves con tus alegorías, uno no las percibe de la misma manera que en tus películas anteriores. Me parece que esto te va a llevar, o te está llevando, o ya en Karibe… *te lleva, a un enfoque que parte de lo particular, cuando tú siempre habías partido de lo general, eventualmente con toques a lo particular.*

Correcto.

– Entonces, hay una inversión del planteamiento. Me gustaría saber si tú has estado consciente de ello y hasta qué punto lo asumes, en qué sentido lo asumes.

Indudablemente *Karibe*… me da la sensación de una primera película en una dirección. ¿Adónde apunta la flecha? Realmente no sabría decir, ni sabría decir cómo va a ser mi próxima película. Tengo que cumplir esta etapa. Siento que en adelante lo anterior no va a tener que ver, pero que ésta sí tiene mucho que ver. Ahora, creo que hay una evolución que es enriquecedora, y que apunta en una dirección que para mí todavía es sorprendente. Pero que sea percibida relativamente como yo quiero es algo que está en mis dudas, porque cada espectador es un mundo y cada cabeza es un mundo. Mi intención era que Santiago, el pintor, dentro de su locura, de repente, sentía que era Raleigh, y ella Manuelita o Catalina de Rusia. Que fuera el mundo privado de esa pareja que fantaseaba con tales y tales personajes. Mi intención era que Juan Irene representara la tierra, los elementos más nobles de la tierra, que fuera una especie de Don Juan de Castaneda, pero al mismo tiempo robado de una novela costumbrista de Rómulo Gallegos, con el conuco, con el plátano, con el machete, con ese universo. Después, que este pintor no

fuera ningún pintor *naif* ni mucho menos, sino un individuo que después de haber vivido en varios lugares del mundo escoge la soledad como fruto y como enriquecimiento de su labor creativa. Que necesita en ese momento aislarse de un mundo para poder crear una obra propia y desarrollarse él mismo, es decir, en su vida interior y en su trabajo específicamente. Yo creo que eso se da. Creo que hay una relación entre Juan Irene y Santiago, una unidad entre ambos. Es decir, a uno le pasa algo, y el otro de alguna forma reacciona. Eso estaba más o menos en mis intenciones. Y que Juan Irene le enseña a la gringa el mundo mítico americano, y ella a su vez se siente en deuda con él y le enseña el mundo consumista norteamericano de postales. Por ahí va la cosa, pero al mismo tiempo está la idea de seguir tratando de hacer un lenguaje particular, de seguir investigando a través del lenguaje. Yo creo que el problema en Venezuela –y ha sido mi enfrentamiento con mucha gente del cine desde hace quince años– es que se crea que hacer una película de mensaje social es suficiente para romper una infraestructura que es mucho más poderosa, que son los convencionalismos de la cinematografía importada. Para mí, se hace un cine comercial de segunda categoría, desde el punto de vista técnico, dramático, porque se cree que el contenido de ese mensaje es suficiente, y yo creo que la forma de contar el cuento también influye en esa rebeldía, que hay una especie de balanza de contenido y de forma expresiva. Y creo que en Venezuela se ha utilizado más el contar la historia y no el cómo se cuenta esa historia. A mí me ha interesado más ver cómo hago para dar una idea tratando de no caer en ciertos convencionalismos de un cine más normal.

– En esta película hay transgresiones del esquema dominante. Hay una pareja y aparece fugazmente otra mujer, aparece firmemente una segunda mujer, y no se crea ninguno de los conflictos que tradicionalmente se esperan. O, por ejemplo, yo tuve un momento de terror con lo de Nueva York y el planteamiento de la enfermedad de Juan Irene. Dios mío, la tragedia: sacamos a Juan Irene del terruño. Y se muere. Pero no. Me parece que desde la historia misma, "realista" en el sentido de que trata de una gente determinada, se excluyen ciertos ingredientes dramatúrgicos que absolutamente utiliza todo el mundo, digamos el 90%.

Cuando yo pongo por ejemplo a Miranda y digo que las garantías están suspendidas, artículo 1, artículo 2, artículo 3, mi intención es ésta: tú estás viendo una película, y de repente se acabó, golpe de Estado, o sea te saca de la película. Ésa es mi intención, yo no sé si lo logro o no. Pero te habla de un país en una situación donde en los últimos dos años ha habido tres golpes de Estado, nos han dicho que las garantías están suspendidas, hemos visto aviones volando con bombas. Ahora, no sé si la gente entiende esa transgresión o no. Y quería engañar al espectador en ciertas cosas. Quería que la gringa y Claudia se sintieran por un momento como unas lesbianas: cuando empiezan a maquillarse, ahí hay una cosa como de pubis, cuando una le aparta el pelo a la otra. Es decir, que uno vaya fantaseándose una vaina morbosa, y aparece Santiago atrás y van a tener una vaina los tres. Y no sucede. Era un poco lo mismo que quería con Juan Irene. Ah, Juan Irene está enfermo. Ah, ¿se muere? No, me parece una muerte mucho más hermosa esa muerte alegórica de la virgen: "Juan Irene lleva mucho tiempo en este mundo...". Entonces tú te remites a la Virgen del Valle, a una cuestión religiosa. Por ejemplo, ¿viste la alusión a Glauber Rocha? Es como un homenaje. ¿Quién capta eso? La mitad de la gente con ese grito –"¡Glauber!..."– se pregunta, ¿qué es esa vaina? Yo soy un gran admirador de Glauber, y una vez él dijo: "En América Latina las revoluciones no se han dado –y lo acusaron de fascista en ese momento– porque la carga religiosa que existe en los pueblos latinoamericanos no ha sido incorporada a la revolución". Entonces, cuando trato de hacer *La última cena* trato, de alguna forma, de incorporar esa parte religiosa que nos corresponde, que es parte nuestra, la estampita del corazón de Jesús que está en las casitas del pueblo, el Cristo aquí, la Virgen María al lado, ese concepto... Ahora, claro, uno tiene las intenciones. De ahí a que te las agarren, es otra cosa. Lo de Ferdinandov en la pecera; mucha gente no sabe quién es Ferdinandov... Él dice –más o menos–: "Escucha, Santiago, el artista debe aislarse para conciliarse con su obra... Desde el mar Caspio al Caribe fueron muchos años de soledad...". Y al final: "Te lo digo yo, Nicolai, que fui un ruso blanco, Nicolai Ferdinandov". Ahí está Ferdinandov porque es quien me introduce a Reverón y le dice que tiene que aislarse. Ahora, creo que hay unos parlamentos míos, es decir de Santiago, y de Claudia, muy frágiles. Yo quería que tanto el pintor como ella fueran la parte irreal, y que Molinari, es decir Alfredo, fuera la realidad. Quería establecer ese tipo de antagonismo. Ya se me quitó, pero me disgustaba cada vez que veía la escena del conflicto mío con el "Me voy pa'l carajo"... Pensaba: esto tiene que ser más profundo, la solución no es una frase así. Quizás hubiera debido haber una mayor reflexión: que fuera lo mismo, pero...

– Más construido.

Sí. Yo considero que éstas son partes de las debilidades de la película.

O sea, lo que yo quería era que hubiera un antagonismo entre dos personajes: uno el creador, y el otro el mercader... Porque Isabela, la gringa, le dice a Molinari, después del viaje por el río: "Ahora entiendo a Santiago mejor. Su arte es su vida". Y él contesta: "Nosotros no estamos aquí para eso, nuestro arte es el *business*". Eso es clave. Son pedacitos de cosas importantes para armar. Bueno, y la parte de Raleigh era como el homenaje a Van Gogh en *Los sueños* de Kurosawa, pero en vez de tulipanes, con crotos. A mí me interesa que haya una lectura primaria, superficial, y me interesa la posibilidad de otras lecturas, mucho más herméticas. Porque allí llegan unos y no llegan otros. Ver una película donde todo me lo dicen, donde yo no tengo que construir nada y soy un espectador pasivo, pues...

– Espera. ¿Por qué pusiste ese baile de tambor en la playa, cosa que no se hace jamás? Cualquier venezolano, cuando ve dos cachos, o dos guaruras, al mismo tiempo, y ese baile en una playa, sabe que eso no es así. Tú pones en escena el folklore como un coreógrafo, y te adueñas del coroto. La película tiene aquí también dos formas, la de tu cine anterior y la nueva, sin que en esta escena la fantasía tenga nada que ver.

Sí. Lo que pasa es que lamentablemente Todasana no es Choroní. Si hubiera filmado en Choroní, seguramente lo hubiera hecho en el pueblo, porque la estética del lugar lo permite. Entonces, me dije, si voy a tener una pared aquí con este letrero de *Belmont*, una botella de ron de este lado, un carro atravesado, una casa con techo de zinc, cuando mueva la cámara se me va a destruir también el nivel poético. En esta película se sabe que la gente vive alejada, pero no se sabe dónde. El único momento dónde tú sientes la gente es en el bar y en los tambores. Tú sientes que forman parte de una comunidad y que no estás viendo Robinson Crusoe. Otra cosa, por ejemplo. Ahí está Reverón, pero está Gauguin también, están todos, quiero decir el universo del pintor aislado... Por eso también fue que escogí la locación de la playa, no solamente eso, sino además cambiarle la ropa a las personas. Porque tienen una cantidad de sellos, ellos. No hay nada que le guste más a un negro que un nombre en una franela...

– Ahí está otra convergencia de las dos formas tuyas, la vieja y la nueva, como el encuadre de las dos guaruras.

Sí, porque está filmado como un documental, pero trampeado, filtrado por un ojo. Cuando los tipos tocan los palos, fíjate que hay una luz azul ahí, después empieza y termina con la guarura, como un círculo. A mí me interesaba transformar esa realidad, no caer en el folklore, porque tampoco es una clase de antropología, es otra cosa. A mí me interesa la realidad en la medida en que puedo intervenirla. Lo del bar, quizás es más sutil, pero también hay una intervención de la realidad. Cuando tú empiezas a oír: "Y con ustedes, Toña la Negra y el Inquieto Anacobero...". Es decir, cuando yo digo *Karibe*: una película que habla de Armando Reverón, de Simón Bolívar, de Toña la Negra, del negro Miguel, de Jesucristo, esa merengada sólo tiene sentido dentro de un universo caribe, porque para un espectador de ojo foráneo, cómo tú armas ese rompecabezas. ¿Y si no sabes quién es Toña la Negra, "la Reina del despecho"? Para mí ése es también un homenaje a Chalbaud, de alguna manera... Y ese día se murió Fellini. Entonces eran todas esas cosas, ese mundo de los bares, que yo nunca había tocado en mi vida. Eso es como un submundo en Venezuela. Un bar de salsa es una cultura, y eso sí es una cosa que tiene que ver con nosotros... Uno hace cine, bueno, hace el cine que uno escogió. Que guste o no guste, ya es otra cosa. Uno lo que tiene que hacer es lo que uno piensa que debe hacer. De ahí que unos lo interpreten de una forma y otros de otra, eso es la libertad.

Ambretta Marrosu, Encuadre, nº 51-52, octubre-diciembre de 1994, pp. 60-75.

DIEGO RÍSQUEZ: LA PELÍCULA DETRÁS DE LA PELÍCULA

Diego Rísquez es una figura dentro de la cinematografía nacional. Para este particular creador el celuloide no es sólo una excusa de la imagen en movimiento, sino un soporte que depura estéticamente. Plasma la identidad nacional de una manera nada convencional. Riesgo que lo sitúa entre los creadores al margen. Riesgo que ha hecho de sus películas una obra en evolución.

– LUZ MARÍA HORMAZÁBAL: *En la trilogía* Bolívar, sinfonía tropical*;* Orinoco, Nuevo Mundo *y* América, terra incógnita*, los elementos que subyacen y particularizan tu sello como creador son, por un lado, una estructura no clásica del guión, y por otro lado, el tratamiento con cuidadoso esteticismo de imágenes que al sucederse se asocian en función de una meta-idea, la que, en el caso de la trilogía, siempre tiene que ver con la independencia, la conquista, la historia de América Latina. La forma es lo concreto y el mensaje lo experimental. ¿Por qué escoges el cine para expresarte de esta manera?*

DIEGO RÍSQUEZ: El espectador podía ver mis primeras películas si buscaba puramente el placer sensorial, nada de historia. Sólo ver y

Dirigiendo en el Castillo de Pampatar al actor en el papel del general Arismendi en *Bolívar, sinfonía tropikal*

El Negro Primero de *Bolívar, sinfonía tropikal*

sentir. Luego, también podía haber un juego entre la pantalla y el espectador haciéndole sentir inteligente, pues yo hacía alusiones a pintores y el espectador podía decir: "Eso es Velázquez o Theodore De Brye o es Humboldt, es que tú no entendiste nada". Mi afán plástico, mi formación teatral y mi necesidad por la búsqueda de un lenguaje propio me conducen al cine. En él puedo unir todos esos elementos y crear. Deberíamos apuntar hacia un cine nuestro, que se parezca más a nosotros mismos. Por eso con la trilogía y con mis películas en general he procurado recoger la memoria de nuestra historia. Aquí, lamentablemente, sólo se conoce una tendencia del cine: la visión norteamericana. Mira, los temas hasta pueden ser siempre los mismos, la diferencia está en la forma. Es necesario que los venezolanos veamos nuestro cine y nos identifiquemos con él. Mi mayor preocupación siempre ha sido el lenguaje, sugerir ideas para que el espectador supere esa actitud pasiva a la que el cine norteamericano lo tiene acostumbrado, y construya desde sus referencias intelectuales.

(…)

– *¿No te parece que* Bolívar*… es una película elitista?*

Pero bueno, ¿qué es "elitista"?, ¿un cine que trata de subirle el nivel al espectador, con una visión propia, mucho más nuestra que las películas realizadas bajo una fórmula anglosajona...? Si eso es elitista, entonces seguiré haciendo un cine elitista.

(…)

– *En la trilogía y en* Karibe*… te diriges a un espectador para que desde su subconsciente se haga también partícipe de la*

obra. Es como que no hay película si no hay una profunda interpretación. ¿Cómo cambia este discurso en Manuela Sáenz?

Llegado el momento de *Manuela…* me doy cuenta de que no puedo seguir haciendo una película cada cuatro o cinco años. Es verdad, las películas anteriores eran menos entendidas, no tenían repercusión aquí en Venezuela, mas sí en Europa, lo cual es una contradicción porque con mis películas yo quería regalarle algo a mi país. Es verdad que *Manuela…* tiene una historia más fácil, que la entiende la abuelita y la tía… y hasta un niño quizás. Es verdad que cambia la forma narrativa, pero, de todos modos no siento que hice ningún tipo de concesión comercial ni nada por estilo, no siento que en *Manuela…* se pierda lo que había claramente en las otras películas, ese gusto por lo estético, ese detalle por lo plástico, la alusión a la pintura. En *Manuela…* se hace evidente mi evolución como cineasta.

– ¿Cómo te enfrentas al proceso del guión?

Por ejemplo ahora, que estoy obsesionado con Miranda, tengo libros regados por todos lados. Es que, además, la bibliografía de Miranda es exagerada. Me podría pasar diez años leyendo sobre su vida. Esto de abordar una idea es un proceso de absorción. Aparte de los libros que tengo regados por todas partes, sueño con el personaje… Y es que Miranda me parece un tipo tan universal, tan prolífero, tan inaudito, es digno de hacerle una película. Entonces me empapo lo más posible de toda esta abrumadora información que hay acerca de Miranda. Y eso sí, siempre trato de involucrar lo pictórico; aquí tiene que ir *la Carraca*, es decir, eso tiene que estar en todas las cabezas de los venezolanos. Y bueno, con toda esta información empiezo a medir, si me voy por aquí o por allá.

– Dejemos de lado al creador. Cuéntame del artesano y su método, ¿cómo involucras a un equipo técnico, con sus cámaras, sus luces y sus esponjitas de maquillaje en la realización de una estética ambiciosa y poco común?

Mira, el director de una película es también psiquiatra y capitán de barco. Además, cuando uno está en rodaje empieza a aparecer la película detrás de la película, que si fulana con fulano o fulano con fulano y claro, la armonía del equipo de trabajo se ve reflejada en la pantalla. Yo me involucro directamente con las cabezas de equipo, el director de fotografía, el sonidista, y trato de seducir a todo el mundo en torno a la idea que tengo y lo que quiero hacer. Yo sé hasta el color de las velas de tal o cual toma, y eso no se discute. Y he aprendido que las películas se resuelven en el escritorio, porque además, no hay dinero a montones, entonces, hay que hacer las cosas bien con lo que hay. Soy un pintor frustrado, he usado la cámara como pincel y la pantalla como un gran lienzo. Aunque me criticaran, en el medio, yo trabajaba con mis amigos: tenían eso absolutamente claro. Nos ahorrábamos las palabras. Ya después con *Karibe…*, por ejemplo, pude pagarle un poquito a la gente. En *Manuela…* hubo un momento en que se me acabó la plata y yo les dije que no había más y que quien quisiera seguía en este barco y quien no, pues que se bajara, porque no había más dinero. Nadie se bajó, y yo agradezco enormemente a ese maravilloso equipo de trabajo de *Manuela*. Lo bueno es que con la exhibición y por el éxito que ha tenido la película le he podido pagar a todo el mundo. Y no dudo que el éxito de *Manuela…* tiene mucho que ver con el momento que estamos viviendo en Venezuela.

– Si miras hacia atrás, ¿consideras que tu obra fílmica ha evolucionado?, ¿cuál ha sido su sentido?

Cuando fui al festival de Toulouse y proyectaron una retrospectiva de mi obra, tenía muchísimo tiempo sin ver ninguna de mis primeras películas. Una vez que las termino viene toda esta ráfaga de publicidad y preguntas y programas de radio, no puedo volver a ver la película, siento que me impide seguir adelante. Pero, cuando las vi en Toulouse, después de años, me pasaron varias cosas. Primero, me di cuenta de lo arriesgado del lenguaje para la época. Eran unas películas que rompían con la convención del momento. Eso me gustó, claro; luego pasó otra cosa que me llamó la atención. En Francia prefieren mis primeras películas, mientras que aquí gustó mucho más *Manuela*. Es contradictorio, mis primeras películas las hice pensando en todo lo que tiene que ver con nuestra historia y con quienes somos. No hice esas películas pensando en Europa sino en Venezuela. Y a ellos les parecía rarísimo que *Manuela…* haya tenido mucho más éxito aquí que las otras. Les conté a los franceses que yo nací en un país llamado Venezuela, donde el arte no siempre es bien pagado, donde no premian ese tipo de obras, donde para hacer películas hay que estarle buscando la rentabilidad. Por eso, aquí, en Venezuela el cine-arte está destinado a la muerte.

– ¿Pero tú no te quieres morir? ¿Qué hacer?

Son tres cosas. Primero, buscar al público como aliado, que sienta que esa película que está viendo es parte de él, pues el cine no sólo es espectáculo, es también defensa de la identidad. Luego, tenemos que conquistar la empresa privada y, por último, y cómo no, la legislación sobre cine, ¿cómo es posible que una película como *Gladiador* se exhiba en nuestras salas, recopile millones de bolívares y esos señores no dejen nada aquí? Ésa podría ser una plata que vaya

a un fondo para hacer cine nacional, un porcentaje que libere al Estado de esos gastos, pues me parece que ya el Estado tiene suficiente con la salud pública, con la seguridad social, con la educación, etc. Si lográramos esas tres cosas caminaríamos bien. Los cineastas además de poblar de realidad el celuloide, tenemos que labrar los caminos a seguir.

– ¿Y porqué los títulos de las películas con K?

Porke me provoka.

Luz María Hormazábal, www.kalathos.com, diciembre de 2001 (consultado el 14-09-2004).

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE REFORMA DE LA LEY DE CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

Señores miembros de la Comisión Permanente de Desarrollo Económico de la Asamblea Nacional; señor Freddy Lepage, presidente; damas y caballeros:

– ¿Por qué una reforma a la Ley de la Cinematografía Nacional?

Porque en 1993, cuando finalmente se aprobó por primera vez la Ley de la Cinematografía Nacional, el famoso artículo 18 que establecía fuentes alternas de financiamiento para la producción nacional, diferentes al sector público, fue eliminado por razones políticas.

– ¿Por qué una ley de cine?

Porque si usted pone a su hijo en una biblioteca con 400 volúmenes y un monitor de televisión, ¿qué cree usted que escogerá primero?

– ¿Por qué una ley de cine?

Porque el cine es el testimonio de nuestra forma de hablar, de pensar, de bailar, de amar, de comunicarnos. Porque el cine es la memoria de un país.

– ¿Por qué una ley de cine?

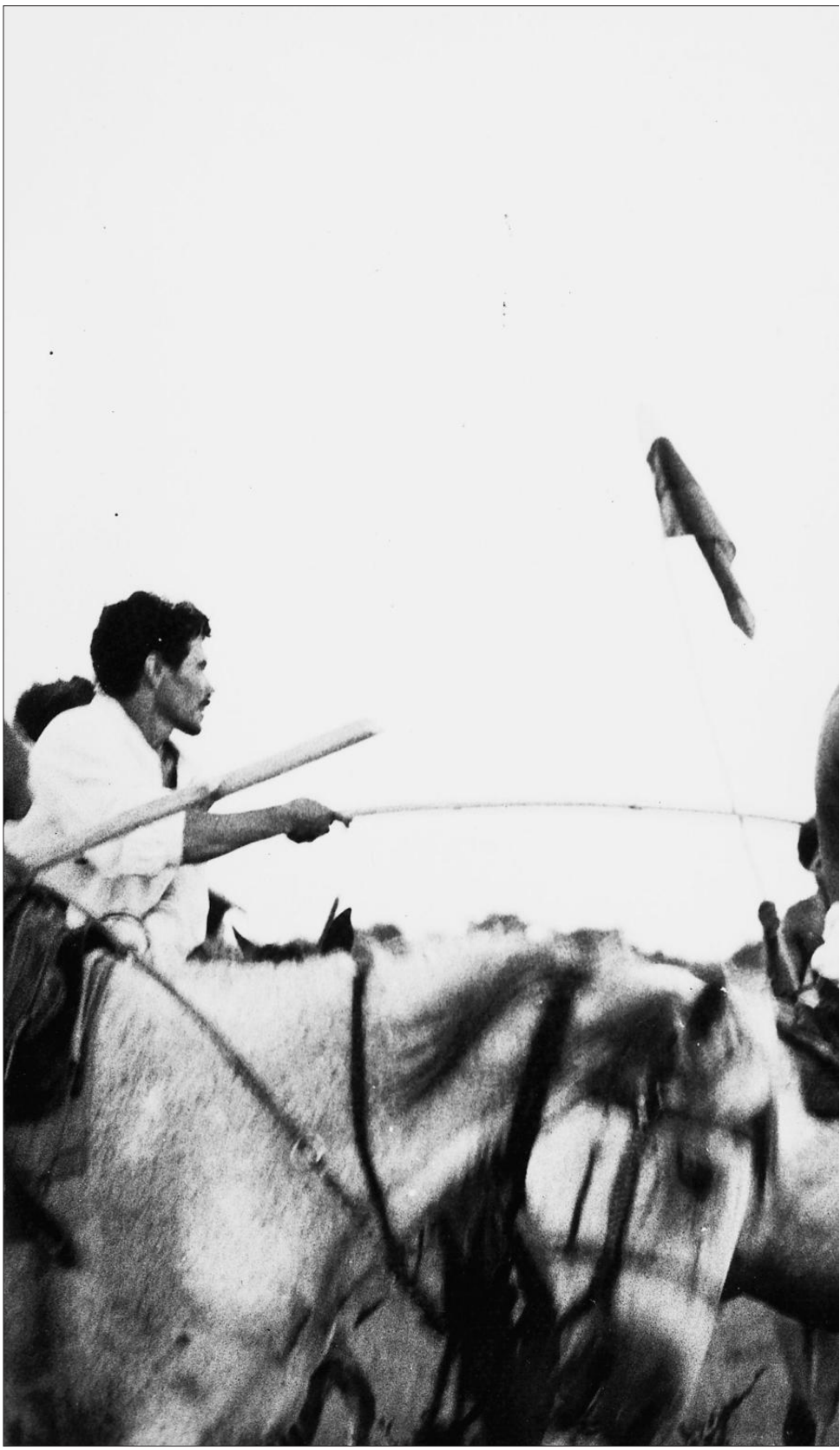
Porque en los últimos veinte años hemos producido más de 200 largometrajes y más de 400 cortometrajes, porque hemos obtenido 519 premios en nuestro país, y por mostrarle al mundo cómo somos hemos obtenido 223 premios internacionales.

– ¿Por qué una ley de cine?

Porque en los países donde se ha legislado en materia audiovisual se han visto resultados inmediatos, tal es el caso de España, Francia, México, Argentina, entre otros.

– ¿Por qué una ley de cine?

Porque nuestras películas las ven en nuestro país mas de 500 mil es-



Llaneros de *Bolívar, sinfonía tropikal*

pectadores en salas de cine y 2 millones 500 mil personas en televisión. Porque somos una minoría que le llega a una gran mayoría.
– ¿Por qué una ley de cine?
Porque defender la cinematografía nacional es un acto de soberanía ante la avalancha de imágenes foráneas a la que estamos expuestos.
– ¿Por qué una ley de cine?
Porque es una actividad que genera empleos y avances tecnológicos, porque es una fuente de trabajo para miles de venezolanos en el campo de la publicidad, la televisión, el cine y los laboratorios.
– ¿Por qué una ley de cine?
Porque nos merecemos una legislación acorde con el siglo XXI. Porque la idea es que el audiovisual financie al audiovisual. Porque no podemos seguir dependiendo de la buena voluntad de los gobiernos de turno. Porque un país sin cine es un país sin identidad. Porque un país sin cultura es un pobre país.

En nombre de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos de Venezuela, ANAC, y en reconocimiento a todos aquellas personas que han contribuido, directa o indirectamente, por más de cien años al desarrollo del cine nacional.

Muchas gracias, damas y caballeros.
(2 de julio de 2003)

FILMOGRAFÍA COMENTADA POR DIEGO RÍSQUEZ

ENTREVISTA REALIZADA POR ANALISSE VALERA

A propósito de Simón Bolívar (1976)
Trabajo multimedia con integración de cine, teatro y acción en vivo, donde yo aparecía como actor en el escenario y en la pantalla. En el escenario de la Cinemateca, detrás de la pantalla había un carrito que echaba agua en vivo y lo que tu veías en la pantalla era eso mismo. Cuando te asomabas al interior del carrito estaba una foto de Bolívar y, evidentemente, desde la parte intermedia de la foto salía el agua. Entonces nosotros decíamos, con humor, que era Bolívar haciendo pipí. Había una filmación ya previamente hecha en la cual aparecía el actor en ciertas posiciones. El mismo actor estaba delante de la pantalla en ese momento. Esta obra fue censurada por la Gobernación del Distrito Federal de ese momento porque la consideraba ofensiva a la figura del Libertador.

Poema para ser leído bajo el agua (1977)
Hecho prácticamente con el rollo completo de súper 8. Cada una de las tomas es prácticamente un montaje que no existe. Se trata de una historia de amor: una sirena que llega a la orilla del mar Caribe y hay un tipo que la conquista, y después la sirena se va.

Gastón Barbou como Armando Reverón en *A propósito de la luz tropikal*

Radiografías de naturalezas vivas (1977)
Parte de una exposición que se hizo en la Sala Mendoza. Había radiografías de naturalezas vivas y muertas de nuestra cultura: el mango, el queso blanco, la arepa, el bambú; todos nuestros elementos. Entre esos elementos estaban las cinco primeras radiografías de Simón Bolívar que eran: un medio, un real, un bolívar, dos bolívares y un fuerte. Tú veías la radiografía, el elemento radiografiado debajo de la radiografía y la película que se pasaba dentro de la sala. Al final estaba mi autorretrato, que era la radiografía de mi cabeza.

A propósito de la luz tropikal, homenaje a Armando Reverón (1978)
Una película a la que le tengo un enorme cariño. Creo que es la película más radical que he hecho en mi vida, desde el punto de vista conceptual, y quizá la más interesante. Cuando yo descubrí a Reverón me pareció que era el primer hombre universal que tuvimos en la pintura venezolana. Un hombre que se había adaptado a su tiempo y a su espacio geográfico. La idea conceptual del período blanco de Reverón me parece una cosa magistral. Quedé conmovido con ese universo de Reverón, con ese período blanco, que es esa cosa que ves y no ves y percibes y no percibes. Tiene mucho que ver con mi cinematografía. Las cosas insólitas de la vida: yo llego a Reverón no por Reverón, sino a través de Humboldt: leyendo el *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* descubro que Humboldt decía que lo más interesante que él había descubierto en Venezuela era la luz: tremendo tema para una película, digo yo, porque la luz entraba dentro de lo que yo estaba buscando, que era una cosa como más de nuestros ancestros, más originaria, más primitiva. Y la luz de verdad tiene una condición particular en Venezuela. A partir de la luz es que llego a Reverón: me pongo a investigar y encuentro que es el gran maestro de la pintura venezolana, el tipo que logra realmente una ruptura con lo que era la estética tradicional y consigue una estética absolutamente personal. Un hombre que alcanzó conjugar su vida y su obra. Para mí, sin duda, es el primer creador de performances que hay en Venezuela: era pintor, actor, maestro de ceremonias, escenógrafo, director de arte; una conjunción de cosas que me parece inaudita. Entonces, cuando descubro a Reverón me parece que es un personaje al que hay que rendirle tributo, al que hay que hacerle un homenaje. Esto fue en los años 77-78. Filmamos la película entre las once y la una del día, con la luz de la cual él hablaba. Adicionalmente había gente con unos espejos que lanzaban reflejos del sol contra la cámara, eso es lo que hace que la película estalle en ciertos momentos y que tú no veas nada.

A propósito del hombre del maíz (1979)
Trabajo de integración de cine, video, acción en vivo, y 200 kilos de maíz. Yo mismo hacía una especie de ritual en el cual había diapositivas. La música de esta instalación era hecha con maíz sobre distintos soportes: sobre vidrio, sobre madera… Se presentó en Venezuela en la UCV durante el primer festival de video que organizó Margarita D'Amico. También se presentó en Francia y Bélgica.

Bolívar, sinfonía tropikal (1980)
Cuando regresé en el año 75 me quedé asombrado de lo consumista que se había vuelto el venezolano. Quería volver a nuestros orígenes, para darnos una cierta dignidad. Se me ocurrió que una película sobre Bolívar era lo más sólido como para empezar a hablar de la historia de mi país.

En esa época, paralelamente a mi trabajo en artes plásticas, trabajé como actor en muchos cortos en súper 8. Pero después sentí que quería hacer un largometraje, sólo que no tenía los recursos para hacerlo. Y me dije: bueno, antes de convertirme en una víctima del tercer mundo prefiero hacerlo en súper 8 y así no hago concesiones con nadie. La idea de *Bolívar…* era tocar el inconsciente colectivo a través de todas esas imágenes que estábamos acostumbrados a ver en los libros de textos, como *Miranda en la Carraca*, la firma del acta el 5 de julio, los cuadros de Tito Salas, la muerte de la mujer de Bolívar, Centeno Vallenilla con una cantidad de cuadros, etc. Al mismo tiempo me plantee que la película tuviera dos Bolívar: uno, el de los libros del colegio, el Bolívar heroico; y otro, el hombre, el Bolívar que se equivocaba, que cometía errores. También hay una gesta que lo acompaña y esa gesta la ubique geográficamente. Entonces a Piar lo puse en el Orinoco; a Urdaneta en Sinamaica, en Maracaibo; puse a Sucre a la orilla del Caribe, supuestamente en el estado Sucre; a Arismendi en Margarita; a Páez en los llanos; los fui ubicando territorialmente, y así también los fui ubicando conceptualmente.

Orinoko, Nuevo Mundo (1984)
En *Orinoko…* tú llenas 300 años de historia, porque si tú le preguntas a cualquier niño sobre la historia de Venezuela te dice que vino Cristóbal Colón en 1492 (te dice la mayoría aunque vino en 1498) y después vino Simón Bolívar. Y entre 1492 y Bolívar median 300 años.

De todas mis películas quizás con la que me siento más satisfecho como largometraje es *Orinoko*. Es la más densa, la más interesante.

Aunque la gente se duerme frente la pantalla. Yo digo que la vendan en las farmacias para esa gente que consume tanta droga. Les digo que alquilen la película, les aseguro que se quedan dormidos.

La idea era que el río fuera el protagonista de la película. El río como tal y al mismo tiempo el testigo de una cantidad de personajes que habían pasado por sus aguas. También quería mostrar cómo era el paraíso terrenal antes de 1498. En esa ilusión de que estamos en un documental antropológico, donde vemos cómo vive la comunidad yanomami, pasamos a una parte evolutiva de niños, adolescentes, mujeres y hombres. Y cuando llegamos a la parte de los hombres hay un chamán yanomami que ingiere yopo y tiene visiones premonitorias sobre el futuro de su raza. Entonces vemos a Cristóbal Colón en el tercer viaje, vemos una alegoría de Aguirre, que es ese caballo con una balsa en fuego, vemos a Fernando Berrío, que es el último conquistador en la búsqueda de El Dorado (porque el mito de El Dorado fue de México a Perú, y de Perú pasó a la laguna de Guayabita, que es una laguna que está entre Colombia y Venezuela). Después está el enfrentamiento histórico de ese momento: los grandes rivales eran España e Inglaterra. Entonces Walter Raleigh, en nombre de la corona inglesa, se involucra en la disputa. Es el último buscador de El Dorado en aquella época. Posteriormente viene el descubrimiento científico del Nuevo Mundo encarnado por Humboldt y Bonpland: es la primera vez que no vienen a conquistar sino a recolectar la fauna y las especies. Luego la película da como un viaje mítico a las cabeceras del río, donde nace este río. Aquí me inspiré en todos los personajes del *Popol Vuh*, que eran mitad hombre mitad animales: el Dios-Guacamaya, el Dios del Maíz, el Dios-Tucán. Y finalmente el río nace de una mujer que es América que está dando a luz al río. Eso tiene mucho que ver con la iconografía de América. Cada vez que se hacían iconografías de América se hablaba de una mujer. América siempre fue simbolizada como una mujer con un cocodrilo.

La conquista de América siempre es la historia de un conquistador que vuelve a Europa para contarle al fotógrafo del momento, que es un grabador, cómo son los indios. Pero el grabador nunca había venido a América, así que interpretaba según la corriente del momento. Se imagina a una india latinoamericana moliendo maíz como si fuera la *Venus* de Boticcelli con una manta: no tiene contacto real, ésa es su visión. Hay un personaje que se llama Theodore DeBry que es quien ilustra los libros de la conquista. Todas esas imágenes vienen de él. Después está Tiepolo, que es quien hace toda la iconografía de América. En el Vaticano hay un fresco suyo en el techo. Todo esto es el mundo que quería recrear *Orinoko*.

Amerika, terra incógnita (1988)

Después de leer cantidades de libros donde siempre es el conquistador que viene a América y se viola al indiecito, ¿por qué no hacer las cosas al revés? El conquistador que vuelve a Europa con los tesoros del nuevo mundo. Entonces lo dividí en tres reinos: el animal, el vegetal y el mineral. Dentro del reino animal va un indio. En la corte europea está el rey, la reina, el juglar, el bufón, y la princesa que se enamora de ese pájaro exótico que es el indio caribeño. Entonces nace el primer príncipe bastardo americano en una corte europea. Era como una visión al revés. Siempre nos habían visto de aquí para allá, vamos a meternos nosotros de allá para acá.

Karibe kon tempo (1994)

Es mi transición desde el cine de arte, el cine artístico, con el cual yo sentía que había llegado a una especie de calle ciega. Yo podía seguir haciendo ese tipo de películas el resto de mi vida porque ya manejaba ciertos códigos, ciertas formas de lenguaje, de creación que me permitían seguir haciéndolo. Pero quería hacer una transición porque necesitaba una evolución como ser humano y quería tratar de incorporar los diálogos. Creo que es mi película menos lograda porque no es ni una cosa ni la otra, es como un híbrido entre las dos cosas. Dentro de todo, creo que la parte mejor lograda de la película es la alegórica, simbólica, la parte estética. Donde no me siento del todo contento es con los diálogos de la película, creo que han podido ser mejores. Yo estaba acostumbrado a un cine mudo, sin sonidistas, y fui tan inconsciente, tengo que reconocerlo, que pensé que todas esas cosas se corregían, que las podía corregir luego. Hay diálogos que me parece que no funcionan. Pero creo que es una película muy honesta desde el punto de vista autoral. Es una película con la que me siento identificado, que no hace concesiones de mercado en lo más mínimo, que mantiene una estética que ha sido la de toda mi cinematografía, donde están todos los fantasmas que yo he desarrollado: está Walter Raleigh, está Miranda, el mar Caribe, están las guacamayas, está todo el universo tricolor, está toda la parte plástica, la *Última Cena*. De todos modos sigo prefiriendo *Orinoko*..., y creo que para mí *Karibe*... es una película de transición, una película en la que hice lo mejor posible pero no necesariamente conseguí hacer mi mejor película.

Diego Rísquez como *Miranda en la Carraca*, según la obra de Arturo Michelena

Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador (2000)
Es el rescate de una mujer que por razones morales estaba olvidada por la historia y que me parece un personaje femenino importantísimo. En ese momento había un auge de mujeres en el cine: Frida, Evita. Cada una obedece a circunstancias específicas, pero me parecía injusto que un personaje como Manuela Sáenz no estuviera en la historia. Manuela es una mujer sin rostro, aunque yo creo que después de la película la gente se imaginará a Manuela Saenz como Beatriz Valdés; pero son personajes que no tienen rostro. Cuando hablas de Bolívar tiene un rostro. Cuando hablas de Miranda ves al Miranda de la Carraca. A mí me interesaba rescatar esa mujer que entregó su vida por un ideal, por amor. Es una historia romantiquísima, movida por un ideal de libertad, y tiene esa cosa de la mujer que es intuitiva. Esto lo tenía Manuela en relación con Bolívar. Tenía una visión casi premonitoria sobre lo que iba a suceder, quiénes iban a ser los traidores. Y la historia comprobó que ella tenía la razón.

Manuela… es una película de la que estoy absolutamente satisfecho como creador. Cuando yo pensaba en hacer *Manuela…* quería hacer una película que le gustara a mi mamá, a mi abuelita, a la novia del jardinero, que le gustara a un público masivo, sin renunciar a lo que era mi estética, a lo que yo consideraba que se debe hacer en Venezuela. Porque desde que empecé a hacer cine en Venezuela quise llenar el vacío que existe de cine histórico.

Miranda
En la actualidad estoy trabajando en *Miranda*. Una película que es demasiado ambiciosa porque Miranda sale de Venezuela a los veinte años y pasa cuarenta años afuera. Hay que usar mucha imaginación para tratar de reproducir al máximo que se pueda en Venezuela, y luego realizar algunas escenas en el exterior. Miranda es un poco el héroe que ha sido olvidado por la historia porque quien lo pone preso, quien decide el destino de ese cuadro de *Miranda en la Carraca*, es Bolívar. Por no opacar la imagen de Bolívar mucha gente lo ignora: el verdadero autor de *Miranda en la Carraca* es Simón Bolívar. Por eso Miranda no ha sido suficientemente reconocido. Pero el gran pionero de la gesta latinoamericana es Miranda. El nombre de la Gran Colombia es de Miranda: él quería hacer su Gran Colombella. Toda esa idea de Panamá, Ecuador, Colombia, Venezuela es de Miranda. La bandera es una idea de Miranda.

FILMOGRAFÍA

A PROPÓSITO DE SIMÓN BOLÍVAR

Venezuela, 1976. **Dirigida y protagonizada por**: Diego Rísquez. Presentada durante el I Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas. Esta película fue parte de un trabajo de integración de cine, teatro y acción en vivo. La proyección era acompañada por un performance protagonizado también por Rísquez. **Formato**: súper 8.
Fuente: entrevista al director.

POEMA PARA SER LEÍDO BAJO EL AGUA

Venezuela, 1977. **Dirección**: Diego Rísquez. **Cámara**: Julio Neri, Temy López y Alberto D'Enjoy. **Montaje**: Andrés Valencia, Ricardo Jabardo. **Música**: Alvise Sacchi. **Intérpretes**: María Adelina Vera, Diego Rísquez. **Sinopsis**: la historia de amor entre una sirena que llega a la orilla del mar Caribe y el hombre que la conquista. **Duración**: 23 min. **Formato**: súper 8.
Fuentes: video del filme. Entrevista al director.

RADIOGRAFÍAS DE NATURALEZAS VIVAS

Venezuela, 1977. **Dirigida y protagonizada por**: Diego Rísquez. **Sinopsis**: el artista llega a la Sala Mendoza en un camión frutero. Toma de éste frutas que lleva luego al interior de la sala. A continuación se incluye la película que se proyectaba como parte de la instalación *Radiografías de naturalezas vivas* exhibida en el Espacio Anexo de la Sala Mendoza, y que registraba elementos de la naturaleza y de la cultura venezolana y un autorretrato del artista, junto con sus respectivas radiografías. **Formato**: súper 8.
Fuentes: video del filme. Entrevista al director.

A PROPÓSITO DE LA LUZ TROPIKAL, HOMENAJE A ARMANDO REVERÓN

Venezuela, 1978. **Dirección y cámara**: Diego Rísquez. **Intérpretes**: Gastón, Regina, Alvise, Diego, Hugo, Amapola, Stefano, Luis, Silvino, Claudio, Lorenzo, Ada, María. **Sinopsis**: Reverón pinta sobre un lienzo que refleja la luz tropical. Accedemos al mundo del período blanco del artista: entre el resplandor blanco se adivinan palmeras, sus muñecas, un gato, un mono, el castillete, junto con otras figuras indistintas. **Duración**: 20 min. **Formato**: súper 8.
Fuente: video del filme.

A PROPÓSITO DEL HOMBRE DEL MAÍZ

Venezuela, 1979. **Dirigida y protagonizada por**: Diego Rísquez. **Cámara**: María Adelina Vera. **Música**: Músika Automátika. **Asistencia**: Hugo Márquez. **Sinopsis**: parte de una obra que integraba cine, video, proyección de diapositivas y acción en vivo. El hombre del maíz deja caer abundantes granos de maíz sobre distintas superficies. Manos pertenecientes a personas de diferentes edades y razas los recogen y manipulan. **Formato**: súper 8.
Fuentes: video del filme. Entrevista al director.

BOLÍVAR, SINFONÍA TROPIKAL

Venezuela, 1980. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya. **Guión**: Gastón Barbou, Diego Rísquez. **Fotografía**: José Antonio Pantin. **Montaje**: Ricardo Jabardo. **Música**: Alejandro Blanco Uribe. **Intérpretes**: Temístocles López, Antonio Eduardo Dagnino, Nelson Varela, Lisandro Castro, Luis Alejandro González, Jairo Zuleta, Gilberto Rodríguez, Jesús Blanco, Carlos Castillo, Hugo Márquez, María Adelina Vera, María Elena Roque, Diego Rísquez, Tito Graffe, Lorenzo Villarrubia, Jesús Suárez, Antonio Bajares, Enrique González, El Chino. **Sinopsis**: episodios tomados de la historia oficial de Venezuela; cuadros vivos de la iconografía patriótica según pinturas de Tito Salas, Centeno Vallenilla, Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena; representaciones de la gesta independentista ubicadas geográficamente: Piar en el Orinoco, Urdaneta en Sinamaica, Sucre a la orilla del Caribe, Arismendi en Margarita, y Páez en el llano. **Duración**: 75 min. **Formato**: súper 8, ampliación a 35 mm.
Fuentes: video del filme. *Press Book*. Entrevista al director.

ORINOKO, NUEVO MUNDO

Venezuela, 1984. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya. **Guión**: Luis Ángel Duque, Diego Rísquez. **Fotografía**: Marieta Pérez, Andrés Agustí. **Montaje**: Leonardo Henríquez. **Sonido**: Stefano Gramitto. **Música**: Alejandro Blanco Uribe. **Intérpretes**: Kosirewe, Rolando Peña, Hugo Márquez, Carlos Castillo, Ángel Bartoli, Alejandro Alcega, Nelson Varela, Blanca Baldó, Diego Rísquez. **Sinopsis**: un chamán yanomami tiene visiones premonitorias sobre el futuro de su raza. Esas visiones muestran tres siglos de la historia de Venezuela que transcurren a partir de la llegada de Cristóbal Colón y presentan al Orinoco como protagonista y también escenario del viaje de distintos personajes por sus aguas: Fernando Berrío, Walter Raleigh, Alejandro de Humboldt, Aimé Bonpland. Luego, al alcanzar la cabecera del río, aparecen personajes míticos americanos y la América misma, representada por una mujer, que da a luz al Orinoco. **Duración**: 103 min. **Formato**: súper 8, ampliación a 35 mm.
Fuentes: video del filme. *Press Book*. Entrevista al director.

AMÉRIKA, TERRA INCÓGNITA

Venezuela, 1988. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya (Venezuela), Andrea Radonski (Venezuela), Bernard Cave (Francia). **Guión**: Luis Ángel Duque, Diego Rísquez. **Fotografía**: Andrés Agustí. **Montaje**: Leonardo Henríquez. **Sonido**: Francisco Ramos. **Música**: Alejandro Blanco Uribe. **Intérpretes**: Alberto Martín, María Luisa Mosquera, Hugo Márquez, Luis Mariano Trujillo, John Phelps, Valentina Maduro, Amapola Rísquez, María Cristina Penzini, Alfredo Carnevalli, Efraín Sibolich, Nelson Varela, Alfredo Acosta, Diego Rísquez, Leonardo Henríquez, Boris Izaguirre, Milagros Maldonado, Ángel Bartoli, Blanca Baldó. **Sinopsis**: el conquistador vuelve a Europa con los tesoros del nuevo mundo divididos en tres reinos: animal, vegetal y mineral. Dentro del reino animal se cuenta un indio, de quien se enamora la princesa de la corte. Juntos el indio y la princesa conciben el primer príncipe bastardo americano en una corte europea. **Duración**: 93 min. **Formato**: 16 mm, ampliación a 35 mm.
Fuentes: video del filme. *Press Book*. Entrevista al director.

ARTISTAS PLÁSTICOS VENEZOLANOS

(Micros de arte colección Cinesa, exhibidos en *Noticolor*).

Venezuela, 1991. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Cinesa.

1. Diego Barboza en la Galería Centro de Arte Euroamericano.
2. Luis Caballero en el Museo de Bellas Artes y la Galería Minotauro.
3. Ernesto León en la Sala Mendoza.
4. Oscar Pellegrino en la Galería Sotavento.
5. Carlos Zerpa en la Galería Euroamericana.
6. Walter Margulis en la Galería Sotavento.
7. Pancho Quillici en el Museo de Bellas Artes.

Duración: 1 minuto aproximadamente cada uno. **Formato**: 35 mm.

Fuente: base de datos de Bolívar Films.

ARTISTAS PLÁSTICOS VENEZOLANOS

(Micros de arte colección Cinesa, exhibidos en *Noticolor*).

Venezuela, 1992. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Cinesa.

1. Hernán Rodríguez en la Galería Díaz Mancini.
2. Marcos Ettedgui en la Galería Díaz Mancini.
3. Carlos Sosa y María Clara Lecuna en la Sala Mendoza.
4. Marylee Coll en la Galería Clave.
5. Jorge Salas en la Galería Díaz Mancini.
6. Manuel Blanco Marciales en la Galería Díaz Mancini.
7. Harry Abend en la Galería de Arte Nacional.
8. Alberto Blanco.

Duración: 1 minuto aproximadamente cada uno. **Formato**: 35 mm.

Fuente: base de datos de Bolívar Films.

ESCENARIO DE UN MUSEO

Venezuela, 1992. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Grupo Creativo Caracas. **Fotografía y cámara**: Andrés Agustí. **Música**: Miguel Ángel Noya. **Sinopsis**: dos niños descubren por accidente el espacio del Museo de Bellas Artes y admiran las obras de Domingo Álvarez y Víctor Lucena allí exhibidas. **Duración**: 9 min. **Formato**: video.

Fuente: video.

ARTISTAS PLÁSTICOS VENEZOLANOS

(Micros de arte colección Cinesa, exhibidos en *Noticolor*).

Venezuela, 1993. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Cinesa.

1. Ricardo Benaim en el MACCSI.
2. Diego Barboza en la Galería Uno.
3. Rolando Peña bautiza su libro *Mene digital*.
4. Henry Bermúdez en la Galería Minotauro.
5. Asdrúbal Colmenares en el MACCSI.
6. Jorge Pizzani en la Sala Mendoza.
7. Patricia Van Dalen en la Galería Uno.
8. Adrián Pujol.

Duración: 1 minuto aproximadamente cada uno. **Formato**: 35 mm.

Fuente: base de datos de Bolívar Films.

KARIBE KON TEMPO

Venezuela, 1994. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya. **Guión**: Juan Astorga, Sergio Dahbar, Leonardo Henríquez, Diego Rísquez. **Fotografía**: Andrés Agustí. **Montaje**: Alberto Gómez. **Sonido**: Orlando Andersen. **Música**: Alejandro Blanco Uribe. **Intérpretes**: Diego Rísquez, Julia Delgado Chalbaud, Juan Irene González, Oscar Molinari, Dawn Ekwall, Carlos Castillo, Milagros Maldonado, Andrés Zawisza, Goar Sánchez, Andrés Agustí, Hugo Márquez, José "Culebra" Benítez, Eduardo Scanone, Amapola Rísquez, Robert Román, Reinaldo Rivas, Carmelo Morales, Ernesto González, Rolando Peña, Dayana Suárez, Tomás Escobar, Oscar Carvallo, George Buttler, Grecia León, Nora Ortega, Richard Arteaga. **Sinopsis**: Santiago es un pintor que habita a orillas del mar Caribe, empeñado en ejercer su arte con libertad plena. Aun así, su agente consigue llevarlo hasta Nueva York para promover sus pinturas; una tarea que Santiago no logra completar. Tras su regreso precipitado a Venezuela, el artista se reencuentra con sus genuinos valores y motivos. **Duración**: 90 min. **Formato**: 35 mm.

Fuentes: *Encuadre Revista de Cine*, nº 51-52, octubre-diciembre de 1994,Caracas, Conac, p. 75. Video del filme.

ARTISTAS PLÁSTICOS VENEZOLANOS

(Micros de arte colección Cinesa, exhibidos en *Noticolor*).

Venezuela, 1995. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Cinesa.

1. Oswaldo Vigas en la Galería Grupo Li.

Duración: 1 minuto aproximadamente. **Formato**: 35 mm.

Fuente: base de datos de Bolívar Films.

DESCUBRIENDO FOTOINTERVENCIONES, LYDIA FISHER

Venezuela, 1997. **Dirección y Guión**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya. **Fotografía**: Cezary Jaworski. **Montaje**: Leonardo Henríquez. **Sonido**: Stefano Gramitto. **Música**: José Vinicio Adames. **Sinopsis**: registro de la exposición *Descubriendo*, que presentó "fotointervenciones" originales de Lydia Fisher en la Galería Díaz Mancini de Caracas, en mayo y junio de 1997. **Duración**: 11 min. **Formato**: Video.

Fuente: video del filme.

MANUELA SÁENZ, LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR

Venezuela, 2000. **Dirección**: Diego Rísquez. **Producción**: Producciones Guakamaya y CNAC, con la participación de la Fundación Andrés Mata, Fundación Cultural Chacao, Caralcine, Henry Ramos Producciones. **Guión**: Leonardo Padrón. **Fotografía**: Cezary Jaworski. **Montaje**: Leonardo Henríquez. **Sonido**: Stefano Gramitto, Josué Saavedra. **Música**: Eduardo Marturet. **Intérpretes**: Beatriz Valdés, Mariano Álvarez, Juan Manuel Montesinos, Erich Wildpret, Asdrúbal Meléndez, Isabel Herrera, Belkis Alvellares, Orlando Urdaneta, Alejo Felipe, Manuel Salazar, Miguel Alcántara, Armando Gota, Olimpia Maldonado, Aníbal

Grunn, Yugui López, Dimas González, Luis Colmenares, María Luisa Lamata, Noel de la Cruz, Alfredo Sandoval, Oscar Lucien, Javier Paredes, Juan Álvarez, Diego Rísquez, Pablo Martín, Jorge Almada, Leonardo Henríquez, Andrés Lazo, Luke Grande. **Sinopsis**: un escritor aventurero (Herman Melville) desembarca en las costas de Perú en busca de la legendaria Manuela Sáenz. Tras este encuentro, se presentan episodios pasados de la historia de amor entre Manuela y Simón Bolívar, así como los últimos días de la vida de ella en Paita. **Duración**: 97 min. **Formato**: 35 mm. **Fuentes**: Revista *Cine Oja*, nº 30, diciembre de 2001, editada por la Sociedad Civil Cine al Día, p. 4. Video del filme.

COMO DIRECTOR DE ARTE

RORAIMA
1993. **Dirección**: Carlos Oteyza.

BARRAGE SUR L'ORÉNOQUE
(para TV), Francia, 1996. **Dirección**: Juan Luis Buñuel.

AVENTURIER MALGRÉ LUI
(para TV), Francia, 1997. **Dirección**: Marc Rivière.

LA VOZ DEL CORAZÓN
1997. **Dirección**: Carlos Oteyza.

PIEL
1997. **Dirección**: Oscar Lucien.

SALSERÍN, LA PRIMERA VEZ
1998. **Dirección**: Luis Alberto Lamata.

DOÑA BÁRBARA
España, Cuba, Estados Unidos, 1998. **Dirección**: Betty Kaplan.

LA VIE D'UN AUTRE
Francia, 1999. **Dirección**: Patrice Martineau.

SANGRADOR
2002. **Dirección**: Leonardo Henríquez.

MAROA
2005. **Dirección**: Solveig Hoogesteijn (en rodaje).

EL INFIERNO PERFECTO
2005. **Dirección**: Leonardo Henríquez (en rodaje).

COMO ACTOR

SIETE NOTAS
1971 (estrenada en 1973). **Realizado por el Grupo Semilla**: Carlos Oteyza, Alberto D'Enjoy, Gonzalo Ungaro, Diego Rísquez. Cortometraje, 16 mm.

LA ESPUMA DEL CARIBE
1976. **Dirección**: Temístocles López. Cortometraje, súper 8.

ÉRASE UNA VEZ EN VENEZUELA
1977. **Dirección**: Julio Neri. Largometraje, súper 8.

HECHO EN VENEZUELA
1977. **Dirección**: Carlos Castillo. Cortometraje, súper 8 y 35 mm.

POR QUÉ LA NOVIA DEL CORONEL SE FUE CON EL PIRATA...
1977. **Dirección**: Temístocles López. Cortometraje, súper 8.

HOMENAJE A LA ORILLA DEL MAR KARIBE
1977. **Dirección**: Jenny Lipton. Cortometraje, súper 8 en tres dimensiones.

TIERNA ES LA NOCHE
1990. **Dirección**: Leonardo Henríquez.

ZOOLÓGICO
1991. **Dirección**: Fernando Venturini.

RORAIMA
1993. **Dirección**: Carlos Oteyza.

17-IV-89
Cartagena

Amigo Rísquez:

"Orinoco" podría haber sido un accidente feliz, un golpe de suerte.

Ahora se —después de "America"— que el cine tiene en ti un talento seguro, un creador de estilo, que deja sus huellas como una firma en cada plano.

Te felicito...

y sigue sorprendiéndonos

Néstor Almendros

Carta del director de fotografía Néstor Almendros a Diego Rísquez, Cartagena, 17 de abril de 1989

BIBLIOGRAFÍA

ALFONZO SIERRA, Edgar (1991). "Diego Rísquez: el renacimiento romántico del trópico", en *El Universal*, Caracas, 18 de noviembre, p. 4-1.

ALVARAY, Luisela (2000). "A la luz del proyector: Manuela a lo grande", en *El Mundo*, Caracas, 14 de noviembre, p. 22.

ALVARADO, María Teresa (1991). "Rísquez, retrospectiva parisina", en *Economía Hoy*, Caracas, 20 de noviembre, p. 28.

AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable: cine y pintura.* Barcelona, Paidós, col. Paidós Comunicación Cine/78.

AUERBACH, Ruth (1987 agosto). "La Conquista del Espacio en Kassel", en *Criticarte*, nº 3 (2ª etapa), Caracas, pp. 4-10.

AZUAGA, Ricardo (1996 dic.). "Karibe kon tempo", en *Cine Oja*, nº 28, Caracas, pp. 14-15.

BARRETO, Igor (1985 enero). "Orinoko Nuevo Mundo", en *Imagen*, nº 100-3, Caracas, contratapa.

BERGALA, Alain (1982 jul.-ago.). "*Bolivar, symphonie tropicale* de Diego Risquez", en *Cahiers du Cinéma*, nº 338, París, pp. 38-39.

(1988 jun.). "*Amerika, terra incognita* de Diego Risquez", en *Cahiers du Cinéma*, nº 409, París, p. 38.

CALZADILLA, Juan (1995). "Los retos de la pintura y los nuevos lenguajes", en *El Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta: la colección*, Mérida, Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta, pp. 84-93.

CAPRILES, Oswaldo (1986 septiembre). "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados", en *Cine al Día*, nº 5, Caracas, pp. 23-28.

CÁRDENAS, María Luz (1986 septiembre). "Lothar Baumgarten y los tiempos de la naturaleza (el concepto como problema)", en *Criticarte*, nº 16, Caracas, pp.18-20.

(1995). "Héroes, mitos y símbolos patrios: un recorrido por el imaginario colectivo del venezolano", en *Héroes, Mitos y Estereotipos: exposición temática*, exposición nº 4, catálogo nº 4, Espacios Unión, Caracas, octubre de 1995, pp. 4-21.

CARIANI, Alexandra (1989). "Diego Rísquez: Mi cine son las imágenes la palabra soy yo", en *El Universal*, Caracas, 24 de febrero, p. 4-1.

CHACÓN, Katherine (2001). "El festín de la nostalgia", en *Diego Barboza: el festín de la nostalgia* (1955-2000), Maracay, Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Maracay, pp. 15-21.

COLL, Armando (1991). "Diego Rísquez. La antítesis del cine nacional", en *El Nacional*, Caracas, 24 de noviembre, p. F-2.

COLMENARES, María Gabriela (2000). "Cuatro venezolanas y una exótica, en el último trimestre", en Venezuela Analítica.com (consultado el 11-06-2004).

CRESPO, Milton (1997). "El cine Súper 8", en Tulio Hernández (coord.): *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 103-112 .

D' AMICO, Margarita (1979). Columna "Sí y no", en *El Nacional*, Caracas, 27 de mayo, p. E-11.

(1980). Columna "Sí y no", en *El Nacional*, Caracas, 24 de agosto, p. E-19.

DANEY, Serge (1985). "Dieu-Tortue, Onirique Orenoque", en *Libération*, París, 13 de septiembre, p. 36.

DUIMOVIC, Mariana (2002). *Relación pintura-cine en el filme de Paul Leduc: "Frida naturaleza viva"*, Tesis de Grado, Caracas, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, pp. 155.

ECHETO, Roberto (2002). "Memoria fugaz del arte conceptual venezolano", en Cayacomecenas.com (consultado el 07-11-2003).

ETTEDGUI, Marco Antonio (1981). "Diego Rísquez en La Carraca y Miranda en la pantalla", en *Estampas (El Universal)*, nº 1.444, Caracas, 07 de junio, pp. 10-15.

FRICKE, Christiane (2001). "Nuevos medios: formas no tradicionales de expresión artística", en Walter Ingo (ed.). *Arte del siglo XX*, Madrid, Taschen, pp. 577-619.

FUENTES, Elizabeth (1989). "Amérika muda", en *El Nacional*, Caracas, 26 de febrero, p. F-12.

GODARD, Colette (1988). "L'humour des tropiques", en *Le Monde*, París, 20 de mayo, p. 26.

(1991). "Un certain sourire", en *Le Monde*, París, 29 de noviembre, s/p.

GOVEA-MEOZ, María Teresa (s/f). Entrevista a Luis Ángel Duque, en Revistauno.com (consultado el 17-06-2004).

GUASCH, Anna María (2001). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Forma/145 (1ª ed., 2000), 597 pp.

GUÉDEZ, Víctor (1999). *Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia*, Caracas, Fundarte, col. Rescate/26, 217 pp.

GUEVARA, Roberto (1986). "Para volver a creer", en *El Nacional*, Caracas, 4 de marzo, p. C-8.

(1989). "Plástica: Cine arte: Terra Incógnita", en *El Nacional*,Caracas, 7 de marzo, p. B-15.

HERNÁNDEZ, Félix (2002 nov.). "Una propuesta radical en tiempos de convulsión, 1961-1968", en *El Techo de la Ballena, e*xposición nº 233, catálogo nº 230, Galería de Arte Nacional, Caracas, pp. 2-15.

HERNÁNDEZ, Ramón (1988), "Rafael Rísquez Iribarren. Muy grande la brecha entre ricos y pobres", en *El Universal*, Caracas, 29 de febrero, p. 1-12.

HORMAZÁBAL, Luz María (2001). "Diego Rísquez: la película detrás de la película", en www.kalathos.com (consultado el 14-09-2004).

IZAGUIRRE, Rodolfo (1973 abril). "Siete notas", en *Cine al Día*, nº 16, Caracas, pp. 44-45.

JIMÉNEZ, Maritza (1982). "Como nos vieron. ¿Cómo nos vemos?", en *El Universal*, Caracas, 4 de febrero, p. 4-1.

LAURENS, Mauricio (1982). "Patriotismo en campo abierto", en *El Tiempo*, Bogotá, 30 de julio, p. 7-B.

LE ROUX, Hervé (1985 sept.). "Le chemin de la beauté (*Orinoko, Nuevo Mundo*)" en *Cahiers du* Cinéma, nº 375, París, pp. 58-59.

LECUNA, Vicente (2000 nov.). "Gustos y Disgustos", en *Reacción y polémica en el arte venezolano*, exposición nº. 216, publicación nº 212, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 35-59.

LISCANO, Juan (1989). "Cine de arte: Rísquez", en *El Nacional*, Caracas, 21 de febrero, p. C-14.

LÓPEZ MUJICA, Joaquín (1986). "Mito, arte y *Orinoko Nuevo Mundo*", en *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, 16 de marzo, p. 4.

LUCIEN, Oscar (1998). *Diccionario de cineastas venezolanos: prototipo de aplicación multimedia*,Trabajo de Ascenso, Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 118 pp.

MARCHÁN FIZ, Simón (1986). *Del arte objetual al arte de concepto: 1960-1974*. Madrid, Ediciones Akal (1ª ed. 1972), col. Arte y Estética.

MARCORELLES, Louis (1985). "*Orinoko* de Diego Risquez. Le film luxuriant", en *Le Monde*, París, 14 de septiembre, p. 13.

MARROSU, Ambretta (1989 jun.). "Alegoría, posvanguardia e historia oficial", en *Cine Oja*, nº 18, Caracas, pp. 4-5.

(1994 oct.-dic.). "Detrás de las cámaras de *Karibe kon tempo*. Conversación con Diego Rísquez", en *Encuadre*, nº 51-52, Caracas, pp. 60-75.

(1995 marzo-abril). "A propósito de *Karibe kon tempo*", en *Encuadre*, nº 54, Caracas, p. 71.

(2001 dic.). "Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador", en *Cine Oja*, nº 30, Caracas, pp. 3-4.

MIRANDA, Julio (1982). *Cine y poder en Venezuela*, Mérida, Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.

(1994). *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

MIRANDA, Marjorie (1989 jun.). "Amérika, terra incógnita", en *Encuadre*, nº 19, Caracas, p. 38.

MOLINA, Alfonso (1983). "Bolívar, sinfonía tropikal", en *El Nacional*, columna "La Gran Ilusión", Caracas, 10 de agosto, p. C-12.

MORICE, Jacques (1991 dic.). "Rapports de classes. *Amerika, terra incognita"*, en *Cahiers du Cinéma*, nº 450, París, pp. 67-68.

NUÑO, Juan (1989). "*Amérika*: engendro vanidoso", en *El Nacional*, columna "Contraste", Caracas, 25-03-1989, p. A-6.

PADRÓN, Leonardo (s/f). *Manuela Sáenz*, Producciones Guakamaya, (mimeografiado).

PÉREZ MORELL, Beatriz (1995). "Yo no deseo reflejar la última página del periódico, sino transformarla en un acto poético", en *La Revista de Caracas*, nº 167, *El Diario de Caracas*, Caracas, 26 de febrero, p. 4.

PINO ITURRIETA, Elías (2000). "Manuelita", en *El Universal*,Caracas, 27 de noviembre, p. 2-16.

QUINTERO, Inés (2000). "El día que la política hizo mella en el alma femenina. La biografía confiscada de Manuela Sáenz", en *El Nacional*, Caracas, 02 de diciembre, p. C-7.

QUINTERO, Valentina (1988). "*Amérika, terra incógnita* en el Carnegie Hall. Los indios high de Diego Rísquez", en *El Nacional*, Caracas, 09 de octubre, p. F-2.

RAMOS, María Elena (1995). *Acciones frente a la plaza: reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte, col. Urbe/4.

RAS (1979). Columna "Rasguños", en *El Nacional*, Caracas, 03 de mayo, p. A-3.

REYES, Leonardo José (1994). *El auge del cine Súper 8 en Venezuela a partir de la década de los años setenta*, Tesis de Grado, Caracas, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 151 pp.

RODRÍGUEZ, Fernando (1989). "Sobre tierras incógnitas", en *El Nacional*, columna "El ojo en la oscuridad", Caracas, 31 de marzo, p. A-5.

ROFFÉ, Alfredo (1997). "El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas y géneros", en Tulio Hernández (coord.): *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 51-74.

RÖMER, Margot (2002). "1976-1982 una Venezuela despreocupada y feliz", en Cecilia Fajardo-Hill y Aixa Sánchez (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001: 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, Caracas, A.C. Luisa de Mendoza para la Cultura, pp. 169-193.

(2003). *La transestética postmoderna*, Caracas, Fundación Banco Mercantil/Universidad Católica Andrés Bello.

RONDÓN, Alí E. (2001 jul.-ago.-sept.). "Manuela Sáenz, reconstrucción de una mirada", en *Revista Nacional de Cultura*, año LXII, nº 319, Caracas, pp. 249-257.

ROTKER, Susana (1983). "Diego Rísquez con K. El prócer que se soltó la trenza", en *El Nacional*, Caracas, 03 de julio, p. F-4.

SCHAFER, Andrés (2000). "Luces, cámara, quietos, sobre *Manuela Sáenz*", en *Tal Cual*, columna "El Ojo de la Serpiente", Caracas, 07 de noviembre, p. 23.

SUAZO, Félix (2000). "Reacción y polémica en el arte venezolano", en exposición nº 216, publicación nº 212, Galería de Arte Nacional, Caracas, noviembre de 2000, pp. 85-118.

THOMAS, Karin (1987). *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Editorial Labor S.A.

TÚPAC, Julio (2000). "Rísquez dibujó el rostro de Manuelita", en *Tal Cual*, Caracas, 31 de octubre, p. 20.

URBANEJA, Luis (1995 marzo-abril). "Karibe kon tempo", en *Encuadre*, nº 54, pp. 70-71.

VIDAL, Javier (1989). "A oscuras: *Amérika, terra incógnita*", en El Universal, Caracas, 3 de marzo, p. 4-1.

S/A (1979). "El Hombre del Maíz", en *2001*, Caracas, 13 de enero, p. 16.

S/A (1968 julio). "Introducción a Imagen de Caracas", en *Cine al Día*, nº 4, Caracas, pp. 11-13.

CATÁLOGOS

- *Salón Nacional de Jóvenes Artistas*, exposición nº 50, catálogo nº 50, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, agosto de 1981.

- *Autorretrato*, Galería de Arte Nacional, Caracas, abril de 1983.

- *El viaje inverso, segunda Intervención*, catálogo nº 2, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, octubre de 1984.

- *Tercer Salón Nacional de Jóvenes Artistas*, exposición nº 70, catálogo nº 70, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, noviembre de 1985.